

هذا العدد

يتناول هذا العدد مجموعة من الدراسات والمقالات التي تشتمل على مجالات متنوعة من الابداع الشعبى وبخاصة فى مجال المسرح ، حيث تستهل هذا العدد دراسة المرحوم الأستاذ / أحمد رشدى صالح عن المسرح الشعبى ، وهى ضمن سلسلة المحاضرات التى كان يلقيها على طلبة الدراسات العليا بكلية الآداب - جامعة الاسكندرية ، وفى هذه الدراسة يفرق الأستاذ رشدى صالح بين ما نسميه بالمسرح الشعبى وبين ما نسميه بالتمثيلية الفولكلورية .

كما يقدم لنا الدكتور شوقى عبد القوى عثمان دراسة حول السقائين ، تلك الطائفة التى اندثرت من واقع حياتنا المعاصرة ، متتبعا ذكر تلك الطائفة فى كتب الرحالة والمؤرخين ، ويرصد الدكتور شوقى عبد القوى ، من خلال أحاديث المؤرخين والرحالة ، أن تلك الطائفة كانت كبيرة العدد . باللغة الأهمية ، كما أنها كانت تجلب ما تحتاجه القاهرة من المياه ليس من النيل فحسب ، بل أن جزءا منها كان يجلب من الآبار ، ويعلق الدكتور شوقى أهمية كبيرة على الأدوار التى قامت بها تلك الطائفة فى الحياة الاجتماعية .

وفى هذا العدد أيضا نلتقى مع دراسة للدكتورة غراء مهنا « حول أصل وانتشار الحكايات الشعبية » ، هذا الموضوع الذى تنازعته نظريتان مهمتان فى الدراسات الفولكلورية ، تتعرض لهما الدكتورة غراء مهنا معلقة ومعقدة بما يوضح الكثير من الأمور الغامضة فى هذه القضية ، كما تقوم بدراسة مقارنة لحكيتين شعبيتين انتشرت فى كل من مصر وفرنسا ، لتؤكد وجهة نظرها فى أن أصل الحكاية واحد وأن التفاصيل فقط هى التى تتغير ، ومع ذلك ستظل هذه القضية شغل الباحثين الشاغل ، والدراسات المقارنة ستظل ذلك الميدان الرحب الذى يمكن أن تفيد منه الدراسات الفولكلورية أكبر الفائدة .

ويرى أن الفرق بينهما يشبه الى حد كبير الفرق بين الأغنية الدارجة والأغنية الفولكلورية ، فالمسرح الشعبى قد يقدم للجمهور مسرحية مبنية على الأصول المستقرة فى علم كتابة المسرحية . فى حين أن التمثيلية الفولكلورية لا تتقيد بهذه الأصول ولأسباب موضوعية متعددة يولى المرحوم الأستاذ / أحمد رشدى صالح جل اهتمامه للتمثيلية الفولكلورية ، متعرضا بذلك لتمثيلات خيال الظل ، باعتبار أن هذا الفن قد انتشر فى أوسع رقعة معروفة من العالم القديم ، ومن ثم فقد حظى بأكبر قدر من اهتمام علماء الغرب والشرق ، فضلا عن أنه أكثر تعقيدا من التمثيل المرتجل ، وأكثر دلالة على التراث الشعبى فى المنطقة التى انتشر فيها ، ويتعرض المرحوم الأستاذ / أحمد رشدى صالح للتسميات التى أطلقت على هذا الفن فى بلدان متعددة ، ويرى أن هذه التسميات تدل على أنواع مختلفة لفن واحد هو فن التمثيل بالدمى أو العرائس .

ومن « المقولات الثقافية الشعبية وتوظيفها فى الأدب المعاصر » ، تأتى دراسة الباحث / كمال الدين حسين ، متتبعة هذه المقولات فى مسرحيات الشاعر الراحل / نجيب سرور ، باعتباره واحد ممن اهتموا بالتراث الشعبى وتمثلوه فى أعمالهم المسرحية ، والدراسة من هذه الزاوية تؤكد على المجال المشترك بين الابداع الخاص والابداع الشعبى .

كما يحتاج الى بعض الوقت حتى ينتشر ويعم تداوله .

وتأتى دراسة الفنان الكبير الأستاذ /
عيد السلام الشريف عميد معهد النقد الفنى
الأسبق عن الفنان التلقائى حسن عبد الرحمن ،
أحد أبناء زاوية سلطان بمحافظة المنيا ،
لتكشف لنا عن ثراء مصر بالمبدعين من أبنائها
المرتبطين بواقع البيئة التى يعيشون فيها .

وعلى صعيد آخر يواصل الأستاذ / صفوت
كمال جهوده العلمية البارزة فى مجال جمع
المأثورات الشعبية جمعا علميا دقيقا ، فيقدم
لنا استبياناً يهدف الى استقصاء المعلومات الوافية
والبيانات الدقيقة عن صناعة الفخار ، حيث
تنوقف سلامة الأبحاث العلمية فى هذا المجال ،
والمجالات المماثلة ، على دقة المعلومات والبيانات
المجموعة ميدانياً ، ومن واقع المسئولية
العلمية يعتبر الأستاذ / صفوت كمال الاستبيان
الذى يقدمه مجرد خطة أو نموذج لاستقصاء
أكبر قدر من المعلومات عن مادة البحث ، اذ قد
يصادف الجامع الميدانى ، أثناء عمله ، جوانب
هامة ونادرة لم تُخطر على ذهنه من قبل ، أو لم
يتناولها هذا الاستبيان .

وعن الفولكلور وفن الخزف المصرى الحديث
نلتقى مع الدكتور / هانى جابر ، حيث يناقش
قضية من أهم القضايا التى تطرحها الساحة
الفنية والثقافية حول مفهوم المعاصرة واشكالية
التواصل « الفولكلور ومشكلة الخزف المصرى
الحديث » ، وذلك بصدد البحث عن صيغة
مصرية للبناء الفنى شكلا وموضوعا ، ويتناول
الدكتور / هانى جابر هذه القضية من خلال
المعروضات الخزفية لمعرض « الخزف المصرى
المعاصر » .

وعن الرقص الشعبى تأتى دراسة
الأستاذ / سمير جابر موضحة للاتجاهات
الرئيسية العلمية فى دراسة هذا الفرع من فروع
علم الفولكلور ويهتم الباحث - فى دراسته -
اهتماما خاصا بما أسماه « العنصر الأناسى »
فى الرقص الشعبى ، حيث يفرّد لهذا العنصر
حيزا كبيرا ليقدّم لنا دراسة ميدانية عن « غناء

كما يقدم لنا أيضا الأستاذ / أحمد آدم
ترجمة لواحدة من أشهر الحكايات الشعبية
المأثورة فى الغرب « ذو اللحية الزرقاء » مسبوقة
بدراسة موضوعية هادفة لـ « يوناوبيتز أوبى » ،
والحكاية فى الأصل قد دونها « بىرو » فى كتابه
« قصص أو حكايات من الزمن الماضى » عام
١٦٩٧ ، وهى لا تحتوى على أى عنصر خارق
باستثناء المفتاح السحرى ، الذى كان الدم يعاود
الظهور عليه بعد غسله وتنظيفه ، ولذا فقد
ارتبطت شخصية ذى اللحية الزرقاء بشخصيات
قديمة مختلفة لعل أقربها إليه شخصية « كومور »
فى قصة « سانت ترايفين » الحقيقية .

يقدم لنا أيضا الدكتور / مصطفى رجب «
حكاية أولها كذب وآخرها كذب وهى حكاية
شديدة الشيوع فى ريف مصر ولها أنماط
كثيرة وصيغ مختلفة ويرى الدكتور / مصطفى
رجب أن هذا النوع من الحكايات لا يتضمن
أى هدف تربوى ، وإنما هدفه ترفيهى فقط ،
الأمر الذى يجعله يعتقد أن هذا النوع من القصص
صورة مقبولة من صور أدب العبث أو أدب
اللامعقول الذى عرفته الآداب الفصحى .

وفى هذا العدد أيضا يقدم لنا الأستاذ
أحمد صليحة ترجمة لمقالة بعن، وان « أمثال
شعبية من مصر القديمة » ، لعالم الآثار البريطانى
باتيسكومب جن ، أستاذ المصريات بجامعة
أكسفورد ، والذى عمل لفترة أمينا للمتحف
المصرى بالقاهرة .

وينطلق المترجم - فى مقدمته القصيرة - من
مسلمة لغوية معروفة تقول بانفصام لغة الكتابة
الأدبية عن لغة الحديث اليومى فى اللغات
المختلفة ، ومن ثم كان من اليسير على عالم
المصريات تمييز الأمثال عن غيرها من عبارات
النصوص التى اختارها مثل نصوص قصة
« الفلاح الفصيح » ، وكذلك نصائح الوزير
« بتاح حتب لابنه » ، والتى يلقنه فيها فن الحكم
والحياة ، ومن ثم يرجع المترجم أن الأمثال التى
استخرجها « جن » ربما تعود لفترة أسبق
من عصر النص المكتوب ، لأن المثل بطبيعة منشئه
عامى اللغة كونه يعبر عن حكمة الشعب الفطرية

تكوين الانسان العربى ، وبالذات ايجابياته
وقيمه .

وتحتفل جولة الفنون الشعبية ، فى هذا العدد
بالعديد من الموضوعات اذ يقدم لنا الأستاذ /
قطب عبد العزيز بسيونى ، عرضا لرسالة
الدكتوراه التى تقدم بها الباحث صلاح حسين
الزاوى الى كلية الآداب جامعة القاهرة تحت اشراف
الأستاذ الدكتور / عيد الحميد يونس ،
والرسالة بعنوان (الحيوان فى الشعر البدوى
فى مصر) ، وهى تتعرض لقضية الحيوان فى
الشعر البدوى من زوايا متعددة لا نراها فى
الشعر الفصيح .

كما يقدم لنا الأستاذ / طلعت شاهين رسالة
مدريد عن « أول معرض للفنون الشعبية المصرية
فى أسبانيا » ، والذى أقيم بصالة المعارض فى
قلب العاصمة الاسبانية ، وقد ضم كافة أشكال
الفنون الشعبية وافتتحه السيد ميغيل بوير ،
رئيس بنك اكستريور دى اسبانيا بحضور
السيد الأستاذ / محمود أبو النصر سفير مصر،
فى أسبانيا والأستاذ الدكتور / أحمد على مرسى
المستشار الثقافى المصرى بأسبانيا ، والمستشرق
الاسبانى الكبير أميليو جارثيا جوميث ، وعدد
كبير من أهم الشخصيات الثقافية الاسبانية
ورجال السلك السياسى العربى بمدريد ، وجمهور
غفير من الزائرين .

كما تتضمن الجولة عرضا للتيمة الشعبية
فى أعمال بعض الفنانين التشكيليين الذين
اشتركوا فى معرض الفن الحديث تقدمه
السيدة منى نجم .

وايضا يقدم لنا الأستاذ / اسماعيل عبد الحفيظ
وقائع مهرجان جذور نوبية الثانى للفنون
التشكيلية والتراث النوبى ، والذى أقيم بقصر
الثقافة الجماهيرية بمدينة السويس فى الفترة
من ٢٧ يناير الى ٥ فبراير ١٩٨٨ م وقد قام
على أمر تنظيم هذا المهرجان أسرة الجذور النوبية
— على عاداتها كل عام — بمناسبة عيد أسوان
القومى تحت رعاية السيد اللواء أحمد تحسين
شبنن محافظ السويس ، وقد تضمن المهرجان
معرضا للفنون التشكيلية والحرف البيئية ،
ومعرضا لمنتجات أسوان ، علاوة على عروض

الرقص عند عرب الغرب وعرب الشرق » ،
والدراسة مدعمة بتدوينات دقيقة لحركات
الراقصين والمؤدين بمختلف تنابعاتها ، وكذلك
أهم الوحدات الحركية التى تميز رقصة ما عن
رقصة أخرى ، حيث تعتبر هذه الوحدات هى
العامل المحدد للرقصة ، كونها أقل تغيرا ، وأكثر
ثباتا من الصفات التركيبية الأخرى .

يلي هذا دراسة الأستاذ / ابراهيم حلمي
عن « سيدنا الخضر فى الابداع الثقافى الشعبى »
وفيهما يناقش فكرة الخلود من خلال هذه الشخصية
الفذة الفريدة ، ومدى رسوخها فى المعتقدات
الشعبية ، متعرضا لألقاب سيدنا الخضر فى كتب
التراث ، وخصائصه ، وقدراته ، وكراماته وغير
ذلك من الصفات التى تميزه .

وفى مجال مكتبة الفنون الشعبية يقدم
الأستاذ / عدلى محمد ابراهيم عرضا وافيا
لكتاب « معاناة وارث » للأستاذ أحمد محمد
عيد الرحيم الباحث بمركز دراسات الفنون
الشعبية ، وقد قدم لهذا الكتاب الأستاذ
الأستاذ الدكتور / عيد الحميد يونس بمقدمة
تؤكد على أهميته ، وتحدد معالمة ، وتضعه فى
موضعه المناسب بين الاستلهام من ناحية ، وتقديم
التراث الشعبى للجماهير من ناحية ثانية
وإذا كان الكتاب يتضمن آراء مؤلفه كباحث فى
المأثورات الشعبية ، فإن العرض الذى يقدمه
الأستاذ / عدلى ابراهيم يتضمن تعليقا على هذه
الآراء ، وتحليلا أميناً لها وتعريفا دقيقا بالكتاب
وصاحبه .

أيضا يقدم الأستاذ / علاء الدين وحيد
عرضا وتحليلا آخر لكتاب « عالم الأدب الشعبى
العجيب » للأستاذ / فاروق خورشيد أحد رواد
الكتابة عن الأدب الشعبى ، وقد صدر هذا
الكتاب عن سلسلة « كتاب الهلال » متضمنا
موضوعات عديدة يقسمها الأستاذ / علاء الدين
وحيد الى ثلاثة مجالات فضلا عن المقدمة الإضافية
التي تعنون غلافه ، مع خلاف بسيط . . ويذهب
الأستاذ / علاء الدين وحيد الى أن موضوعات
الكتاب وإن كان لا ينتظمها اتجاه واحد ،
ولا قضية بعينها ، الا أنه يجسد عالما شديدا
الحيوية ، يقف فيه المتلقى على أتمن ما فى

غنائية وراقصة تعبر عن الفن الشعبى النوبى
الأصيل .

كما يقدم لنا الأستاذ / عبد الحميد حواس
وقائع الندوة العلمية عن « علاقة الموروث الشعبى
بالفن القصصى » والتي انتظمها - الى جوار العديد
من الأنشطة الأخرى - المهرجان الوطنى للتراث
والثقافة ، الذى أقيم بالجنادرية - الرياض فى
الفترة من آخر مارس وحتى منتصف ابريل
١٩٨٨ م ، ويورد الأستاذ / عبد الحميد حواس
ملاحظاته العلمية الثاقبة على هذه الندوة ، كما
لا يفوته أن يورد التوصيات التى انتهت بها
الندوة أعمالها فى جلستها الختامية .

كما يقدم لنا الأستاذ / العربى الزواوى من
تونس الشقيقة ، وقائع المهرجان الدولى الرابع
عشر للفنون الشعبية الذى أقيم بمدينة قرطاج
فى الفترة من ٢٥ يوليو حتى أول أغسطس
١٩٨٧ م ، والذى انعقدت فى اطاره ندوة علمية
حول « تواصل الفنون الشعبية باعتبارها

وسيلة للحفاظ على الهوية الثقافية » ، وقد
توصل المشاركون فى هذه الندوة الى المصادقة
على توصية تدعو الى توظيف الأغانى الشعبية فى
تعليم الموسيقى العربية والمقامات العربية بصفه
خاصة ، وذلك بناء على دراسة تقدم بها للندوة
الموسيقيار المصرى الدكتور نبيل شوره .

كما يقدم لنا الأستاذ / ابراهيم حلمى وصفا
للحياة الشعبية الأرمينية فى معرض الفنان
ابراهيم كوركينيان ، الذى أقيم بالمركز الثقافى
الأسباني بالقاهرة فى الفترة ما بين ١٠ : ١٨
مارس ١٩٨٨ م ، وذلك من خلال لوحات هذا
الفنان التى تنبض بمفردات الحياة الشعبية
اليومية فى أرمينيا ، والتي رسمها خلال اقامته
بمصر (١٩٧٥ - ١٩٨٦) واقتناها الراحل
جورج ميكائيليان ، وقد جاء العرض احياء لذكرى
مقتنى هذه المعروضات وتخليدا لفن ابراهيم
كوركينيان الفنان الشعبى الأرمنى .

المحرر

● الاسعار فى البلاد العربية :

الكويت دينار واحد ، الخليج العربى ٢٨ ريالاً قطريا ، البحرين ١٦٠٠ دينار ، سوريا ٢٨ ليرة
لبنان ٢٠ ليرة ، الأردن دينار واحد ، السعودية ١٠ ريال ، السودان ٤٧٠ قرش ، تونس ٢٠٥٦٠
دينار ، الجزائر ٢٨ دينار ، المغرب ٢٥ درهم ، اليمن ٢٠ ريال ، ليبيا ١٦٠٠ دينار ، الدوحة
١٦ ريال ، الامارات ١٦ درهم ، غزة القدس ١٠٠ سنت .

● الاشتراكات من الداخل :

عن سنة (٤ أعداد) أربعة جنيهات ، ومصاريف البريد ٤٠ قرش وترسل الاشتراكات بحواله
بريدية حكومية أو شيك باسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (٤ أعداد) ٩٠ دولار للأفراد ، ١٨٠ دولارا للهيئات مضافا اليها مصاريف البريد
البلاد العربية ٤ دولار وأمريكا وأوروبا ١٢ دولارا .

● المراسلات :

مجلة الفنون الشعبية ★ الهيئة المصرية العامة للكتاب ★ كورنيش النيل ★ رملة بولاق
★ القاهرة تليفون ٧٧٥٣٧١ ، ٧٧٥٠٠٠



المسرح الشعبي

أحمد رشدي صالح

نتناول في حديثنا هذه المرة فنون التمثيل الشعبية • ونبدأ بسؤال يلح فعلا على الأذهان ، ما هو الفرق بين ما نسميه الآن بالمسرح الشعبي وما نسميه بالتمثيلية الفولكلورية ؟

الفرق بين المسرح الشعبي والتمثيلية الفولكلورية يشسبه الفرق بين الأغنية الشعبية والأغنية الفولكلورية • فالمسرح الشعبي هو وسيلة من وسائل العرض الجماهيري الذي قد يقدم للجمهور مسرحية دمية على الأصول المستقرة في علم كتابة المسرحية ، فإذا قدر لهذه المسرحية الذبوع والانتشار أصبحت مسرحية شعبية رائجة ذائعة ، يتكرر عرضها عشرات وربما مئات المرات • ومثال ذلك مسرحيات الريحاني ومدرسة المشاعبين ... الخ •

أما التمثيلية الفولكلورية فعمل فني مختلف من الألف الى الياء • انها لا تتقيد بالأصول العلمية المستقرة في علوم الدراما ، بل هي تلقائية أو تكاد أن تكون تلقائية ، مجهولة المؤلف ، أو منسوبة الى مؤلف لسنا واثقين من انه صاحبها •

وأما أماكن عرضها فمتنوعة جدا ، بعضها يقدم في المقاهي أو الأفراح أو السامر أو في أي مكان يصلح للعرض •

(*) توالى المجلة في هذا العدد وما يليه من أعداد نشر بعض الدراسات التي سبق أن أعدها المرحوم الاستاذ أحمد رشدي صالح ومنها ما ألقاه كمحاضرات على طلبة قسم الأنثروبولوجيا بكلية الآداب - جامعة الاسكندرية خلال ١٩٥٧ •

من الاهتمام ، والسبب ان هذا الفن ، أكثر تعقيدا من التمثيل المرتجل ، وأكثر دلالة على التراث الشعبى فى المنطقة الواسعة التى تشمل الشرق الأوسط والأدنى .

فى اللغة العربية نجد كلمات « خيال الظل »
« وظيف الخيال » وفى اللغات العالمية نجد كلمات
« الظلال الصينية » باللغة الفرنسية Ombre
chenises ومسرح الخيال «Shadow theatre»
فى اللغة الانجليزية - والقره قوز فى اللغة
التركية .

وهذه التسميات تدل على أنواع مختلفة من نفس الفن (أى التمثيل بالدمى [العرايس]) وقد تشير الى الموطن الأصلي لهذا الفن .

واختلفت آراء العلماء الذين درسوه فى الموطن الأصلي لخيال الظل ، مثل جورج يعقوب وبول كالا وليتمان وريتر .

بعضهم قال انه نشأ أول ما نشأ فى الهند .
 وآخرون قالوا انه نشأ فى جنوب شرق آسيا .
 وغيرهم قال انه نشأ فى الصين وجاوة وسومطرة .



وللتمثيلية الفولكلورية نفس وظائف الفنون الفولكلورية فقد تكون وظيفتها التسرية الخالصة أو التوجيه الأخلاقى ، أو لعلها تحمل اشارات اسطورية واعتقادية من صميم التراث الفولكلورى .

ويقال فى أكثر المراجع المكتوبة عن الدراما ان مصر والبلاد العربية لم تعرف فن التمثيل الا فى بدايات أو منتصف القرن التاسع عشر .

هذا الكلام ليس دقيقا بالمرة - فبلادنا العربية وكل بلاد الدنيا عرفت البدايات الأولى لفنون التمثيل منذ نشوء الحضارات القديمة - ولعل الرقص الدرامى كان هو البذرة الأولى لفنون المحاكاة والتمثيل كما يقول سير ويليام ريدجواى صاحب الدراسة الشهيرة عن الدراما عند الشعوب غير الأوروبية .

ولعل أقدم أنواع التمثيل التى عرفها الشرق العربى ، هى التمثيل بالدمى والتمثيل بواسطة الممثلين .

ومثال من مصر يحدثنا عنه المؤرخ الاغريقى القديم **هيرودوت** الذى زار مصر قبل ميلاد المسيح انه شاهد مجموعة من الفتيات المصريات المشتركات فى بعض المواقب وهن يحملن عرائس ، يحركنها بواسطة الخيوط ، ويؤدين بها أدوارا تمثيلية .

أما عن أقدم أنواع التمثيل البشرى فتحدثنا أوراق البردى وغيرها من النقوش القديمة عن وجود نوعين من التمثيليات الفرعونية احدهما مسرحيات الأسرار أو المسرحيات المحجبة التى كان يؤديها داخل المعابد - وبعيدا عن الجمهور - فراغنة مصر وعائلاتهم والكهنة . أما النوع الثانى فكان تمثيليات تقدم أمام الجمهور خارج المعابد ويؤديها ممثلون وراقصون محترفون .

أما بالنسبة للتاريخ الحديث فاهم أنواع التمثيليات الفولكلورية التى عاشت قرونا طويلة فى الشرق العربى ، أهمها بالقطع التمثيليات المرتجلة وخيال الظل والتمثيليات اليمائية Mimicry

وفى اعتقادنا ان تمثيليات خيال الظل هى التى نالت من اهتمام علماء الغرب والشرق أكبر قدر

أيا كان موطنه الأصلي فالواضح انه هاجر من هذه الأماكن الآسيوية ، الى البلاد العربية .

ولذلك فنحن نجد خريطة فن خيال الظل تشمل الهند والصين وشبه جزيرة الهند الصينية ثم إيران وتركيا والشام ومصر وتونس والجزائر . ومعنى هذه الخريطة انها تشمل العديد من الثقافات العريقة في قارتي آسيا وأفريقيا . ومنهما هاجر هذا الفن الى أوروبا وجرى في الاستعمال حتى وقتنا هذا .

ونبدأ بفن خيال الظل في البلاد العربية وكيف كان الفنانون يقدمون تمثيلياتهم وسنأخذ مسرح خيال الظل في مصر مثالا . فنجد انه عبارة عن عرض يجمع بين تحريك الدمى والتمثيل البشرى وانه قنطرة بين المسرح والسينما .

وكانت العادة ان يقام مسرح خيال الظل فوق منصة مرتفعة قليلا ، في المقهى أو في البيت أو في أية ساحة ، وكان الفنانون أى المخيلون يعلقون أو يشدون قطعة - من القماش الرقيق الشفاف ويسلطون عليها من الخلف أضواء قوية - أضواء الشموع أو المصابيح الغازية ، ثم يركبون الشخص (الشخصيات العرائسية) والتي كانت تلون بألوان زاهية ، وكان ارتفاع الشخصية العرائسية يتراوح بين ٣٠ سم و ٧٠ سم ، ويبدأ المخيلون في تقديم التمثيلية أو الفصل التمثيلي - البابا وجمعها بابات .

وكانت تصنع الشخصيات العرائسية من جلود الحمير أو البقر في الغالب . وكان يقصها المخيل لترمز الى أهم الشخصيات التي تلعب أدوار البطولة في مختلف الفصول التمثيلية . وكان المخيل يثقب ثقباً مقبوا محددة في مفاصل هذه الشخص ليغرس فيها أسنان العصى ويحركها بها .

وكانت فرقة المخيلين تتألف من عدد يتراوح بين خمسة وستة فنانين أهمهم المقدم الذي يقدم البرنامج التمثيلي وهو رئيس فرقة المخيلين وهو الذي يتولى تحريك العرائس وقد يساعده صبي يتعلم المهنة وقد يشترك هو وصبيه في تحريك العرائس والقاء الحوار والانشاد والغناء .

وكانت تصاحبهم فرقة موسيقية ، في مصر مثلاً كانت الفرقة الموسيقية تتألف من أربعة فنانين :

اثنان يدقان على الدفوف وواحد ينفخ في المزمار والرابع يدق على الطبلية البلدية أو الطبل الكبير حسب الأحوال .

وكان الجمهور يشاهد ظلالات تتحرك وكأنها أشخاص حقيقيون - لكن الجمهور لم يكن يرى فرقة المخيلين الجالسين وراء المسرح - أى في الكواليس كما نقول الآن . وكان الجمهور يسمع الأغاني والموسيقى وإذا تصورنا كم يثير تحريك الظلال وإيحاء الأصوات والموسيقى غير المنظورة من خيال الجمهور ، لاستطعنا أن نعرف أسباب ذبوع هذا الفن بشكل ضخم جدا بين كافة الطبقات .

وكان جمهور خيال الظل في الأغلبية الساحقة يتألف من الأطفال والفئات الشعبية ، لكن بعض الشرق اراقية كانت تقدم فصولها التمثيلية في القصور وبين أيدي الأمراء والسلطين .

وأشهر رؤساء فن خيال الظل في مصر هو محمد بن دانيال الموصلي الذي عاش في الفترة الواقعة بين ١٢٤٨ و ١٣١١ ميلادية .

كان ابن دانيال طبيب عيون أو كحالا يدوى أمراض العيون بالكحل وقد خالط أهل الأسواق وشرائع مختلفة من المجتمع المصري في زمانه وأنشأ أهم المسرحيات الظلية المروية بالشعر العربي أو الشعر العامي المتفاحص .

وكانت تمثيلياته كلها كوميديا هزلية جارحة للغاية شأنها في ذلك شأن كل تمثيليات خيال الظل في تركيا وإيران والبلاد العربية ، بل العالم .

وهناك أكثر من سبب جعل ابن دانيال يتحول من صنعة طب العيون الى فن الخيال ، وأولها في ظننا انه كان فنانا موهوبا في سنخرياته الجارحة وان موهبة الفن عنده - قد غلبت صنعة الطب وكحل العيون . وأما السبب الثاني فيقدمه هو بنفسه حين يقول انه جاء الى مصر أيام الظاهر بيبرس البندقدارى عام ٦٦٥ هـ فوجد ان أماكن الأنس دارسة أى مهجورة، وأرباب اللهو غير آنسة أى أن الفنانين الممثلين كانوا في حالة كساد وانهم كانوا يائسين من لذة الحياة .

ومعنى هذا ان ابن دانيال لم يكن هو الذي أسس فن خيال الظل . كان هناك آخرون قد سبقوه الى انشاء فن خيال الظل المصري المتميز عن فن الخيال الذي يقال ان قبائل التتار

والمغول قد حملوه معهم الى الشرق العربي حين اجتاحتوا عاصمة الخلافة في ذلك الوقت وهي بغداد .

يقول ابن دانيال في مقدمة مسرحياته الثلاث المعروفة بطيف الخيال أو خيال الظل .
« صنف لك من بابات المجون (أى الهزل) والأدب العالي لا الدون ، ما اذا رسمت شخصه ، وبوبت مقصوده وخلوت بالجمع ، وجلوت الستارة بالشمع رأيت بديع المثال يفوق في الحقيقة ذلك الخيال فاذا دعيت الى مجلس السرور فأخرج طيف الخيال من القور واستبد بالنشيد وغن في راسك بهذا القصيد » .

في كلام ابن دانيال ارشادات مسرحية واضحة ، أولها : ان المسرحية أو البابة عبارة عن فصل تمثيلي قصير يؤلفه المخاليل اذا كان مبدعا أو يردده اذا كان قد تلقاه وحفظه عن معلميه . . وكان المخاليل ومساعدوه ، يقلدون الأصوات الرجالية وائنسائية والحيوانية ، ومن ارشاداته المسرحية ان تبدأ العرض بالقاء نشيد من مقام الراست .

وكان عرض البابات المنسوبة الى ابن دانيال يستغرق بين ثلاثة ليال وأربعة .
وكان النشيد الافتتاحي عبارة عن أغنية أو اهزوجة يتكرر فيها حمد الله تعالى والصلاة على نبيه ، والابتهاال الى عدالة الحاكمين ، ثم تأتي بعد النشيد بعض المشاهد التمهيدية التي تقدم أهم شخصيات الفصل التمثيلي المزمع تقديمه في التمثيلية الظلية .

وأول تمثيلياته هي « طيف الخيال » - وبطلها رجل عجوز اسمه أبو الوصال . والاسم يدل على ان هذا العجوز يبحث عن الانبساط والسعادة ، وتدور أحداث التمثيلية حول رغبته في الزواج من فتاة جميلة ، وتقوم الخاطبة بدورها ، ولكن أبو الوصال كان فقيرا ، وبالرغم من ذلك كان باحثا عن الجمال ، وفي ليلة الزفاف يرفع أبو الوصال الحمار عن وجه عروسه فيجدها دمية قبيحة ، أنفها يشبه تلا شامخا ، وشفتاها مثل شفاء الجمال ، وشعرها أكثر مجعد . . ويجد أبو الوصال انه وقع في مطب فماذا يصنع ؟ يسخر من نفسه ومن الخاطبة والزوجة القبيحة ويتوعد الجميع بالعقاب الشديد ثم يثوب الى رشده ويعرف انه هو المذنب ، ولذلك يجب عليه ان يكفر

عن خطاياه السابقة . . فيقرر القيام بالحج وزيارة الأماكن المقدسة وتنتهي التمثيلية الجارحة ، نهاية سعيدة ترضى الجمهور .

والتمثيلية الثانية هي تمثيلية « غريب وعجيب » وغريب شخصية رجل محتال مكار خبيث ، لكنه يدمن القيام بالرحلات وينسب الى ساسان أى انه كان فقيرا من أهل الكدية .

وعجيب شخصية محتالة نصابة لكنها من طراز آخر - لأنه يتظاهر بالتقوى في حين انه يسلك سلوكا كله عيوب .

واختار ابن دانيال شخصيات المحتالين هؤلاء ليسخر ويضحك ويهزأ من عدد من الشخصيات الأخرى التي التقط عيوبها الخلقية أو الجسمية من دعايشته للسوق .

وعدد شخصيات هذه المسرحية ٢٧ شخصية ومنهم الساحر الذي يضطاد الثعابين وطبيب العيون ، وقارئ الطالع أو المنجم ، وتاجر الأحجية ، وصبي مصاب بالصرع وامرأة تشغل بقصد الدم وهذه المرأة تستعرض مهارتها ، وتلعب بكل أدواتها الطبية ، ومنهم اثنان من المهرجين ، أحدهما يؤدي مهارات جسمية خارقة ، آكروبات والآخر يشبه المنولوجيست .

ومنهم كذلك مروض الحيوانات ، والحيوانات ذاتها ، ومروض الأسود وأبو القطط الذي يزعم انه يصلح ما أفسده الزمن بتريقص القطط ، ومنهم شخصية هزلية اسمها أستاذ تريقص الكلاب ومنهم بالغ النار ، والقرداتى والراقص بالخيال .

ومن أطرافهم شخصية البلياتشو الذي اسمه ناتو . .

وهناك مثالا للمنولوجيات التي كان يلقيها البلياتشو .

يقول ذلك المنولوج المشهور :

ناتو ناتو ناتو يا ناتو

غزلان السودان غيره ما فاتو

ناتو يا ناتو

دعنا نهرز ، يا مهازار عنبر

في كبدى هانو

ناتو يا ناتو

لولا ذى الامزار ، ما أصبح مختار

يهوى ستاتو

ناتو يا ناتو

سمر المحبوبة ، حمرا مثل الطوبه
من وادى النوبه يا ماذا فاتوا
ناتو يا ناتو .. الخ .

انتبه راجل وقال لى
انت من انهى قبيله
قلت له تاجر معايا
عشر ميت قنطار قليله
ونا فى زى راهب
لاجل ما اخلص بحيله
وانظروا قدام عماره
للمجاهد انه مفود
اجمع العسكر بتاعك
وارسل الاوراث وانا اسمع
للمدائين يحضروا لى
من ارض قبرص والجزاير
كلها تنصاع لقوله
وارسلو مكتوب لرووس
والنصارى الكل جولو
والمراكب استعدت
للقنات بالفين مجند
اجمع العسكر بتاعك

وشخصية الحاذق ترمز الى قائد المجاهدين
المدافعين عن ميناء الاسكندرية أما شخصية قائد
المعتدين فاسمه أبو القنطط .. وتعنى الماكر
الحبيث الذى له سبعة أرواح .

ونحن نعطي خيال الظل كل هذه الأهمية لأكثر
من سبب : لأن هذا الفن انتشر فى أوسع رقعة
معروفة من العالم القديم فكان مستخدما فى
الصين وأندونيسيا وسومطرة ، والهند الصينية
والهند والشام وتركيا ومصر وشمال أفريقيا
واليونان وإيطاليا بل وصل الى فرنسا وإنجلترا .

أى انه شمل مواطن التمثيل البشرى والتمثيل
العرائسى فى عشرات من أقدم مواطن احصارات
القديمة والحديثة .

واستمر هذا الفن ذائعا فى الاستعمال فى هذه
المناطق ونقدر عمره فى البلاد العربية وحدها بأكثر
من ثمانى مائة سنة وهى تلك الفترة السابقة على
القرنين الثانى عشر والثالث عشر والتى تشمل
مرحلة نضج هذا الفن على يد محمد ابن دانيال
الموصلى ثم تستمر بعد ذلك الى أوائل القرن
العشرين .

وفى بعض بلاد آسيا وأوربا تطول هذه الفترة
الى حوالى الألف سنة أى انها تحتل نصف التاريخ
البشرى المعلوم لنا تقريبا .

والمسرحية الثالثة المنسوبة الى ابن دانيال اسمها
المتيم (وقد ترجمت الى الانجليزية بعنوان [المريض
بالحب] وهى تعالج الحب وتمجد الحرب فالمتيم -
أى البطل - يريد ان يلفت نظر حبيبته الى جسارته
وشجاعته فماذا يصنع ؟ يدخل مع غريمه فى
عدد من المصارعات ؟ لكنه لا يصارع غريمه
بنفسه وإنما يشتبك معه فى عراك الديكة ، ونطاح
الحراف ، وأثناء ذلك يدور الحوار اللاذع وتلقى
الأغنيات وتستدرج هذه المصارعات جمهورا كبيرا
تظهر بينه شخصيات مطرب سمين صوته
قمبيج .. ورجل لا يفيق .. يهذى بالكلام ..
وشاب أصفر اللون ضعيف البنية .. وشخصيته
فريدة عملها الوحيد هو فض المراكب التى تدور
بين الناس ثم شخصية ملاك الموت الذى يتولى
قبض روح المتيم .. وينهى التمثيلية نهاية مريحة
للجمهور لأن المتيم عاشق من نوع ردىء والجمهور
الذى يجتمع حوله من قاع المجتمع وصعاليكه ..
فاذا اختفى المتيم شعر الجمهور انه نال جزاءه
العادل .

عاش ابن دانيال فى القرن الثالث عشر الميلادى
وكتب تمثيلياته فى عصر الظاهر بيبرس كما
قمننا ، لكن هناك تمثيليات أخرى جاءت بعد ابن
دانيال ولم تكن هزلية كلها .

فكان هناك تمثيلية منارة الاسكندرية أو لعب
المنار أو حرب العجم التى تحمل اشارات كثيرة الى
الحروب الصليبية الممتدة بعد حياة ابن دانيال .

وسموها بلعب المنار لأن حوادثها تقع فى
الاسكندرية وقرب منارة مينائها أما موضوعها
فبسيط جدا ، يبدأ بأن يلقى الحاذق المكلف
بحراسة الميناء وصفا للميناء . ويتحدث عن
معدات الحرب والقتال .. ثم ترسو سفينة عليها
بحار مسلم قادم من المغرب فيروى هذا البحار
ما رآه من استعدادات معادية موجودة فى الموانى
التي مر بها .

ويغنى البحار نشيدا حماسيا يلهب به مشاعر
الجمهور وبعض مقاطع هذا النشيد تقول :

يا مقدم فيق
اجمع العسكر بتاعك وانصروا دين المجد

والسؤال الآن هو ما هي أنواع فن تحريك العرائس فى كل هذه المناطق آسيوية أو عربية أو أوروبية ؟

هناك تحريك العرائس بالخيوط وهو أقدم أنواع اللعب أو التمثيل البدائى وهناك التمثيل بالعرائس عن طريق تحريكها بالأصابع من الداخل أى طريقة الجونتى .

وهناك طريقة التمثيل بتحريك العرائس بالعصى .

وتحريك العرائس بالخيوط أكثر هذه الفنون تطورا والذى أصبح يعرف الآن الماريونيت - أى مسرح العرائس - الذى يتضمن فيه حجم العروس ، وتستخدم الديكورات والمؤثرات الصوتية والضوئية والديكور تماما - كما يحدث فى المسرح البشرى الحديث .

وعلى خشبة مسرح العرائس الماريونيت تظهر العرائس أما اللاعبين فيكونون فى أعلا الكواليس .

وكلمة خيال الظل منسوبة الى ابن دانيال وقد ترجمت ترجمة حرفية الى اللغات الأوروبية ، لكن هذا الفن اتخذ أسماء مختلفة فى عدد من الدول . وفى خيال الظل العربى والمصرى يقابله فى فرنسا Polichinelle وفى إيطاليا Policinelle وفى ألمانيا Kasperle وفى إنجلترا Punch وفى تركيا وسوريا ولبنان وفلسطين وتونس والجزائر والمغرب يقابل خيال الظل المصرى فن القره جوز .

والقره جوز كلمة تركية وقد قلنا ان قره معناها الميدان . وان قره جوز تعنى الميدان الكبير أو ذو العين السوداء وذاع هذا الاسم فى الشام وشمال افريقيا العربى بسبب التأثير التركى فى هذه المناطق .

والقره جوز التركى مختلف عن القره جوز المصرى ، فالقره جوز التركى هو فن خيال الظل والقره جوز المصرى هو فن آخر لم يزل موجودا حتى الآن وهو التمثيل بتحريك عرائس صغيرة بالجلون - الجونتى - والعرائس قليلة العدد - شخصيتان على الأكثر - رجل وامرأة ، أو امرأة ورجل بوليس ، أو زوج وحماة الخ وأبرز من لعب الأراجوز المصرى فى السنوات الأخيرة هو الفنان شكوكو .

يقال ان القره جوز المصرى - تحريف لكلمة قراقوش ، ونحن نعرف أن بهاء الدين قراقوش كان الساعد الأيمن لصلاح الدين الأيوبي ، وكان وزيرا مصلحا ، لكنه كان حازما جدا ، وقد شاء حفظه ، ان يتناولوه الفنان المصرى بالسخرية فى فنين الأول هو التمثيل بالدمى والثانى هو الصاق نوادر مضحكة جدا كتبها ابن ممانى بعنوان : « الفاشوش فى حكم قراقوش » وقد شوهت هذه النوادر صورة « قراقوش » الحقيقية وجعلته مسخرة بدلا من ان تعطيه حقه كوزير مصلح حازم أمسك بزمام الأمور فى فترة حرجة من تاريخ مصر وبنى سور القاهرة .

ونعتقد انه من الأفضل ان نلقى نظرة على فن خيال الظل خارج مصر ، ونبدأ بفن القره جوز التركى . ونسأل هل هو أقدم تاريخا من فن خيال الظل المصرى ؟

هناك رأيان متعارضان احدهما يقول ان الأتراك ، تأثروا بفن تحريك العرائس الذى كان موجودا فى الدولة الرومانية البيزنطية وبذلك فقد كانوا أسبق من المصريين الى استخدام هذا الفن والرأى الثانى يقول انهم لم يعرفوا هذا الفن قبل الفتح العثمانى لمصر ، والدليل على ذلك ان السلطان سليم حين شاهد عرضا لخيال الظل المصرى أعجب به ، فأخذ مجموعة الفنانين المخيلين ضمن الستماية صانع وفنان مصرى الذين سافروا معه الى استانبول ، هناك أدخل المخيلون المصريون هذا الفن فى تركيا ، أو أقام بعضهم فى تركيا وعاد بعضهم الى مصر بعد ثلاث سنوات .

والمؤثرات الرئيسية فى القره جوز التركى هي فى ظننا ثلاثة مؤثرات رئيسية :

أولا : انه تأثر بفن المداحين (الحكاين) الذى كانوا يلقون القصص بالسرد على سامعيهم ، ثم يدخلون فيها مشاهد من التقليد ، أى المحاكاة تقليد الأصوات البشرية وهى تشتبك فى الحوار أو تقليد أصوات الحيوانات .

ثانيا : تأثر القره جوز التركى أيضا بالتمثيل المرنجل الذى يسمى Orta oyunu وهو فن كان ذائعا فى الدولة الرومانية الشرقية .

ثالثا : تأثر القره جوز التركى ، بالخيال المصرى والعربى فضلا عن التمثيل بالدمى الايطالى .



ومن حظ هذا الفن ، ان عدد من تمثيلات القره جوز التركي وجد من يدونه ثم يطبعه سواء كانوا من رؤساء الفرق التمثيلية أو من غيرها أو من المستشرقين ولعل العالم الألماني Ritter أن يكون أشهر من جمع دروس نصوص القره جوز التركي .

وأهم الفروق بين تمثيلات ابن دانيال مثلا وتمثيلات القره جوز التركي ان تمثيلات ابن دانيال مكتملة ناضجة ، لها حبكة ، وهذا واضح في « المتيم » و « عجيب وغريب » و « طيف الخيال » . أما تمثيلات القره جوز التركي فكانت تعتمد على مجموعة من الموضوعات المرتجلة التي يتصرف فيها المخيلون حسب الظروف مثل موضوع البحث عن عمل للقراقوز ، أو موضوع صعلكة القراقوز ، أو وقوعه في مأزق مضحكة .. الخ .

لكن الصفة المشتركة بين الخيال المصري والقره جوز التركي انهما من أعنف فنون المهزلة وان امتاز القره جوز التركي باستخدام الضرب كوسيلة للاضحاك .

وأهم الشخصيات في القره جوز التركي هي (الذي يترجم أحيانا الى الحاج عوض) Hagivad والقراقوز وشخصيات المحاربين والمرايين والحراس والخطابين والصعاليك والمصارعين والبحارة وشخصية العيوق وشخصية اللص الظريف ، والأخنف والاكروبات ونساء الحرملك .

ثم هناك شخصيات الأقليات مثل الانكشارية والأغوات وأهل البوسنة والزنج واليونانيين والفلاحين .

قلنا ان أهم شخصيات القره جوز التركي هما حاجي واد والقراقوز ، أما ملامحهما فهي ان حاجي واد هو شخصية المتفاح الذي يوقعه القراقوز في مأزق مضحكة - مثلا يحاول الحاج واد ان يعلم القراقوز ألعابا معينة ، فيؤديها القراقوز بطريقة هزلية تثير عاصفة من الضحك أو يحاول حاجي واد ان ينتشل القراقوز من الكسل فيأتي القراقوز بحركات مثيرة هزلية .. الخ .

وأهم بصمات خيال الظل المصري على فن القراقوز التركي ، أهمها انهم هذبوه كثيرا ، وأدخلوا فيه شخصية المقدم وشخصية الرخم - بل يقال ان كلمة الأراجوز لم تكن معروفة في فن

التمثيل بالعرائس التركية قبل أن يذهب المخيلون أي المصريون الى استانبول ويضيفوا الى الحاج واد شخصية القراقوز .

ثم ننتقل من فن التمثيل بالعرائس التركي الى الشام ونجد ان أكثر الذين درسوا فن خيال الظل العربي يتفقون على ان سوريا تأتي بعد مصر لتكون الدولة العربية التي أمدتنا حتى الآن بأكثر قدر ممكن من المسرحيات الظلية التي وصلت إلينا .

وأهم الأماكن التي شهدت مسرح خيال الظل السوري هي دمشق وبيروت وحلب وحيفا ويافا والقدس ، أي سوريا وفلسطين .

والتأثير الأكبر على فن الخيال السوري هو التأثير التركي أولا ثم التأثير المصري ثانيا ، واستمر هذا الفن بسوريا ثمانمائة سنة أو أقل قليلا والمعروف أن هذا الفن كان ذا نغمة جدا في القرن التاسع عشر في المدن التي أشرنا إليها . ولم يكن اسمه خيال الظل بل كان اسمه القره جوز أي الاسم التركي .

القره جوز فترة طويلة أطول مما عاشها في الجزائر ، وكانت تمثيلياته تقدم باللغة التركية حتى سنة ١٨٧٠ ثم أصبحت تقدم باللغة العربية .

ولم تكن اللغة التركية قاصرة على القره جوز التونسي ، لقد جاء وقت كانت تمثيليات القره جوز في الشام وكل شمال افريقيا بل في مصر تقدم باللغة التركية ثم عادت جميعا الى نبعها العربي في لغة فصيححة أو لهجة دارجة . وتجوز اسم قراقوز أو قراقوس الى كراكوز وتجوز اسم حاجي فاد الى حاجي قاش .

ونذكر تمثيلية بستان الليمون وتمثيلية المركب والبحر وهما من أهم التمثيليات الظليلة التي كانت ذائعة في تونس والجزائر .

والفكرة الأساسية في تمثيلية **بستان الليمون** نجد أن القراقوز يدق بوابة البستان فيجد صاحب البستان وقد كاد يستلم الايجار من مستأجر البستان . يسرق القراقوز الايجار ، ويتعارك معه الرجلان ويقتلوه ويوضع في نعش ، ولكنه يصحو . وينزل من النعش ويقوم بمطاردة المعززين في حركات ومشاهد في منتهى الهزل .

وفي تمثيلية المركب والبحر يظهر القره جوز وهو ممنوع من صيد السمك . ولكنه يريد ان يشتغل بالصيد فماذا يصنع ؟ لا يحصل على شبكة صيد وانما يستعين بزنجى يصبغ وجهه بألوان مضحكة ويجعله يسرق السمك من حاجي واد الذي يطارد الأراجوز والزنجى في سلسلة ممتدة من الحركات الهزلية المضحكة .

والمعروف ان خيال الظل قد أوقف في الجزائر بقرار من السلطات الفرنسية . غزت فرنسا الجزائر في سنة ١٨٣٠ وكان فن القره جوز ذائعا جدا . وحدث بعد سنوات ان وضع المخايلون تمثيلية وطنية ، جعلوا القراقوز بطلها ، وجعلوه يطارد فرقة من عساكر الفرنسيين ويهزمهم ويضربهم بشكل مثير فأصدر المندوب الفرنسي قرارا بمنع عروض خيال الظل في سنة ١٨٤٣ .

وأهم شخصيات القره جوز الشامي « حاجي واد » الذي حوروه فأصبح اسمه آي واز Aiw, z وأشهر التمثيليات الظليلة السورية تمثيلية القراقوز وايواز وزوجتيهما القاسيتين ، وهي عبارة عن مشاهد غير متكاملة ، وليس فيها حبكة تشبه حبكة طيف الخيال ، ويعتمد الضحك فيها على المبالغات في أداء الحركة بواسطة العرائس .

وهناك تمثيلية « الشحاذين » وخلصتها ان « آي واز » يلاحظ ان أهل المدينة مستاءون من كسل الأراجوز فينصحه بأن يتعلم أية حرفة ، ولتكن هذه الحرفة هي الشحاذة ، ويبدأ الأراجوز في ممارسة التسول أو الكدية بشكل هزلي لدرجة انه يمد يده متسولا الى زوجته ، بعد ان تسول من شتى أنواع سكان المدينة .

وهناك تمثيليات ظلية شامية أخرى شهيرة مثل تمثيلية « الطبيب الأجنبي » . وخلصتها ان الأراجوز يصاب بمرض مؤلم فتتصحه زوجته بأن يعرض نفسه على طبيب أفرنجي حضر حديثا الى المدينة ، ويذهب الأراجوز وزوجته الى الطبيب ، لكن المفارقة المثيرة للضحك ان الأراجوز وزوجته يتكلمان بلغة لا يفهمها الطبيب كما ان الطبيب يستخدم لغة لا يفهمها الأراجوز ، وتنتهي مشاهد سوء الفهم بأن يتبادل الجميع الضرب .

وهناك تمثيلية شهيرة ثالثة هي الحمام . وتتلخص في أن « آي واز » والأراجوز يريدان أن يذهبا الى إحدى الحمامات البلدية التي كانت تقام تحت الأرض لكن صاحب الحمام يشترط عليهما أن يحضرا معهما لوازم الحمام : القوط والملابس والصابون والماء الساخن الذي يستحمان به ، ولأنهما أخذوا معهما أغلى أشياءهما فقد حملا معهما أيضا أسلحة القتال . ولك ان تتصور المواقف الهزلية التي يمثلها رجلان ذاهبان الى الحمام وهما يلبسان الدروع ويحملان الماء الساخن والسيوف والخناجر .

ننتقل الى فن خيال الظل في بقية العالم العربي . أي في المغرب وتونس ، في تونس عاش

المقولات الثقافية الشعبية

وتوظيفها في الأدب المعاصر

كمال الدين حسين

دراسة تطبيقية في مسح نجيب سرور

منذ أن وجد الانسان على ظهر الأرض والصراع قائم بينه وبين عناصر البيئة من حوله سواء أكانت عناصر فيزيقية يقاومها وتقاومه ، ويحاول تسييرها لفهمها والتقرب الى القوى المسيطرة عليها ، لتجنب ضررها أو للسيطرة عليها .

أو عناصر بشرية يحاول أن يعيشها من خلال التجمعات البشرية والجماعات السكانية ، ليستمد من انتمائه اليها القوة والحماية والأمان .

وفي صراعه هذا ، حاول الانسان أن يخلق لنفسه السبل والأساليب التي تسهل له التكيف مع البيئة وعناصرها ، ومع التجمع الذي يعيشه ومع نفسه ، وذلك من خلال محاولاته للإجابة عن العديد من التساؤلات ، ولتفسير العديد من الظواهر التي تدور حول .

١ - طبيعة العالم ، وكيف خلق ، وكيف يعمل ، وما مصدر القوة والسلطة فيه ، في محاولة لأن « يتخذ الانسان لنفسه موقفا من القوى التي لا قبل له بها » (١) .

٢ - مكانة الانسان من العالم ، ودوافعه ومستقبله ، وعلاقته بالقوى المسيطرة التي تقود هذا العالم .

٣ - مكان الفرد من الجماعة والذي يقوده الى محاولة معرفة حقوقه وواجباته ومصالحه ومركزه .

٤ - الطبيعة الانسانية والسلوك ، والذي يحاول الانسان من خلالها تصور الغير والشر ، والاعتقاد فيما يتصل بما ينبغي وما لا ينبغي وخاصة في العلاقات الانسانية » (٢) .

(١) محمد عاطف غيث : دراسات انسانية واجتماعية الاسكندرية : وزارة المعارف ١٩٦٥ ص ٧٥ .

(٢) المرجع السابق : ص ٧٦ .

وفى رحلة التفكير ، والبحث ، والتفسير ، خلق الانسان عالم الأساطير ، والرموز والطقوس والقيم ، والمعتقدات « والتي يؤمن بها الشعب فيما يتعلق بالعالم الخارجى والعالم فوق الطبيعى (٣) .

وأكثر المعتقدات الشعبية انتشارا سواء فى الماضى أو الحاضر ، فى العالم القديم أو الجديد « هى أساليب التنبؤ بالمستقبل ومحاولة استطلاع الغيب (الكهانة) النبوة ، التفاؤل ، التشاؤم » (٤) .

وسوف نحاول هنا دراسة بعض هذه المعتقدات الشعبية وما يرتبط بها من بعض المقولات ، لنرى كيف ترسبت فى الوجدان الشعبى ، وكيف تمثلها الشعب سواء فى أدبه الشعبى . كما فى الحكايات ، والأمثال ، والمواويل ، أو الأدب المعاصر كالمسرح والقصة والرواية . الخ . ولنضرب بمسرح نجيب سرور مثلا باعتباراه واحدا ممن اهتموا بالتراث الشعبى وتمثلوه فى أعمالهم المسرحية ، ومن هذه المقولات ما يدور حول :

- القدر والمكتوب
- الموت
- البعث والخلود
- التنبؤ بالمستقبل
- التفاؤل والتشاؤم
- قوة الكلمة فى السحر

القدر والمكتوب :

ترتبط البنية العقائدية (المعتقدات الشعبية) فى مصر ارتباطا وثيقا بالدين والمفاهيم الدينية ، والتي تمتد جذورها الى الديانات الفرعونية القديمة . وغذتها الديانات المسيحية والاسلامية ، فهى قديمة قدم مصر ذاتها ، لذلك فهى تسيطر على غالبية السلوكيات فى الحياة ، وآمن الانسان

بالله ايمانا مطلقا « حتى لنجده يشركه معه فى المأكول والمشرب والملبس والنوم ، فالله معه فى كل شئ يقوم به » (٥) ، كما سلم بقدرات الله عز وجل والتي لا يملك الا التسليم بها ، فسلطانه يمتد الى كل شئ .

وقد عبر الانسان عن هذا الايمان ، وهذا السلطان فى أدبه الشعبى ، فنجد فى الأمثال الشعبية ما يؤكد الوجود المطلق لله « ربنا موجود فى كل الوجود » (٦) ، وامتداد سلطانه حتى على الأعمار « الأعمار بيد الله » ، « الله قادر على كل شئ » ، « الله فعال لما يريد » وأمام هذا السلطان المطلق يشعر الانسان بعجزه ، والذي يؤدي بالعض الى عدم المحاولة على الفعل أيا كان ، وأن يترك كل أموره فى اتكالية على الله « آدى الله وآدى حكمته » الى . يريد ربنا هو الى يكون » ، « وكل عقده لها عند الكريم حلال » ، فماذا يزعجه حتى فى أبسط مشاكل حياته اليومية طالما لا حيلة له مع هذا القدر الذى لا بد من نفاذه « اذا وقع القدر عمى البصر » و « ساعة القدر يعمى البصر » ، وبجانب هذا الايمان والاعتقاد التام وما يؤيده من مقولات فهو « مدفوع فى أصغر أموره وأخصها ، وفى أخطرها وأعمها ، بقوى خفية وهذه القوى التى تدفعه هى القدر » (٧) ، والتي تأخذ أسماء أخرى كالوعد والحظ ، والدهر والبين والمكتوب والدينيا .

وعند ومكتوب والشباب منه يروح على فين والى انكتب على الجبين لازم تراه العين (٨) هكذا يقول المواويل الشعبى عن (حسن ونعيمه) ليقر هذه الحقيقة التى تنبئها المقولات الشعبية التى تدور حول القدر الذى لا مهرب منه .
لو كنت أعلم بأن الوعد مدارى
لا كنت أطلع ولا أخطر قط من دارى « (٩) .

(٣) محمد الجهرى : علم الفوتوكوب ج ١ : ج ٤ القاهرة ، دار المعارف ١٩٨٤ ص ٩٩ .

(٤) المرجع السابق : ص ١٠١ .

(٥) ابراهيم أحمد شعلان : الشعب المصرى فى أمثاله العامة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٧٢ - ص ١٥٧ .

(٦) المرجع السابق : ص ١٥٧ .

(٧) الأدب الشعبى - أحمد رشدى صالح - ص ١٠٦ .

(٨) أحمد على مرسى : الأغنية الشعبية القاهرة/دار المعارف - ١٩٨٣ ص ٢٤٠ .

(٩) المرجع السابق : ص ٣٣٤ .

ومن المعتقدات أيضا أن هذا المكتوب مدون
على الانسان حتى قبل مولده ومن هنا تأتي قوة
الجبر التي تفقد الانسان القدرة على الاختيار ..

« من قبل ما ينخلق ويبقى دم

مسطورا اسمه فى كتاب الهم

السبع سكن جبل على وشال الهم

والندل سكن جنينه وردها ينشم » (١٠) .

فالحوال هنا يؤكد على أن المكتوب قد خط
وسطر حتى قبل أن ينخلق الانسان ويتشكل
من لحم ودم . (كما يقولون) فقدرة سابق
ميلاده ..

والقدر أو هذه القوى ليست خيرا دائما ،
فالأدب الشعبى ينسب اليها كثيرا من الشر ،
فهى دوما خئون ، ظالمة ، غادرة ، لا أمان لها .

« البين عملنى جمل واندار عمل جمال

لوى خزامى وشيلنى ثقیل الأحمال » (١١) .

★ ★ ★

دنیا غروره توطى الزول وتعليه

ولما تكره الزول تجيب له سقم وتعليه (١٢)

وهكذا فالبين والدنيا لا أمان لهما وهما صور
من تلك القوى الخفية .

« يا دنية الشوم يكفيكى هزل بزياده

ذليتى ولد عال كانت عليه العين

بزياده » (١٣)

وفى الأمثال الشعبية يؤكد المصرى على عدم
عدالة هذا القدر أو الحظ .. « يدى الحلق
لى بلا ودان » ، « خلق ناس وتحفهم وكب
ناس وحدفهم » ، أو كما يقول الموالم .

يا الله يقطعك يا زمان بتسعد ناس وتفقر ناس
وتقدم الندل وتأخر أصول الناس

واذا كنت يازمان صاحب معرفة وأساس

ازاى تصليح ابن الكرام تحت القدم

منداس » (١٤)

هذا بعض جوانب الاعتقاد فى القدر
وما يصاحبه من مقولات تترجمها الأمثال والمواويل
الشعبية التى حاول الأدب المعاصر عامة والمسرح
خاصة فى النصف الثانى من القرن الحالى أن
يستفيد منها فى خلق ابداعات أدبية متميزة ،
كما فعل نجيب سرور ، والذي كتب ثلاثيته
« ياسين وبهية » ، « وآه ياليل يا قمر » ،
« قولوا لعين الشمس » ، لتصور علاقة الشعب
المصرى باقداره الظالمة ، المتمثلة فى سطوة
الباشا الاقطاعى ، والمستعمر الانجليزى ، والمناخ
السياسى والاجتماعى الفاسد الذى أدى الى نكسة
عام ١٩٦٧ ، فالشعب المصرى كما صورته نجيب
سرور ، رامزا له بحكاية بهية المستمدة أيضا من
التراث الشعبى « من موالم ياسين وبهية » مطارد
بالمقادير .

كورس : أنا كل ما أقول التوبه

يابوى ترمينى المقادير

ياحبيبى ترمينى المقادير

بهية : قلنا توبه وألف توبه

ورمتنا المقادير

الأم : ياما قلنا آهى توبه

ترمينى المقادير (١٥)

فالمقولة الثقافية الشعبية عن القدر المطارد
للانسان ، المتدخل فى كل تفاصيل وملابس

(١٠) ارجع الساتر : ص ٣٨٨ .

(١١) ارجع الساتر : ص ٣٩٨ .

(١٢) ارجع الساتر : ص ٣٨٩ .

(١٣) احمد شوقي عبد الحكيم : ادب الفلاحين ص ٢٣ .

(١٤) الأغنية الشعبية : مرجع سبق ذكره ، ص ٤٥ .

(١٥) نجيب سرور : قولوا لعين الشمس ، مسرحية ،

القاهرة - مكتبة مدبولى بدون ، ص ٤٣ .

حياته ، وظفها نجيب سرور دراميا لتخدم الفكرة التي حاول أن يعبر عنها من خلال ثلاثيته ، فما أصاب بهية هو فعل هذه المقادير ، المقادير التي وقفت بهية والشعب أمامها دون حيلة ، عاجزين ، فهي قدر ومكتوب عليهم منذ زمن ، حتى من قبل الزمان .

الراوى : مقادير

مقادير

مكتوب لنا ع الجبين

من زمان قبل الزمان « (١٦)

المقولة الشعبية ذاتها ، وإن كان تفسير نجيب سرور لهذه المقادير قد يختلف عن المعتقد الشعبى ، فالمعتقد الشعبى يؤمن بأن هذا القدر غيبى - خفى ، لا قبل للانسان به ، بينما نجيب سرور يضع يديه على حقيقة هذه المقادير التي تطارد بهية والشعب ، والقدر عند نجيب سرور أيضا « غدار كالديابه » .

الراعى : القدر غدار يابنتى

ديب ورا أولاد الحلل

عمره مابيفوت ولد

من ولادك يا بلد (١٧)

ولا يجد الانسان أمام الأقدار أى قدرة على الفعل فيستسلم لها ، لأنه لا يقدر على مقاومتها .

المراكبية : احنا الحمام الغريب طائر على الميه

جنحتنا هي القلوع بس القلوع مكاسير

تهب ريح الشمال تطوينا ولا خيه

تهب ريح الجنوب ترمينا للمقادير (١٨)

هذه هي المقادير أو القدر ، كما مثله نجيب سرور تدور فى صراع يخلق البعد الدرامى فى مسرحه ، فبطل نجيب سرور يقف عاجزا

أمام قوى الشر المتمثلة فى القوى المستغلة الأقوى منه ، تماما كما يقف الانسان أمام القدر الغاشم الذى تجعله معتقداته ومقولاته الثقافية يتقبل حكمه دون اعتراض ، ودون محاولة مقاومته ، تلك المقولات التي لها نفس تأثير القوى المستغلة التي تكبل الأيدي الباحثة عن حريتها ، والويل لمن يحاول أن يشور على القوى المستغلة أو على قدره ، أو معتقده الذى يمثل مصدرا لهذا الكائن والكون . فلا يملك الانسان العادى أمامه الا الاستسلام لهذه المقادير .

« وياما قلنا أهى توبه

ترمينا المقادير »

و « وعد ومكتوب عليه . . ومسطر

ع الجبين

دانا كل ما أجول التوبة ترمينى المجادير

ومسطر ع الجبين

ترمينى المجادير « (١٩) .

الموت :

وترتبط بالقدر أيضا ، المقولات الشعبية المتعلقة بالموت ، فالموت كنهاية للعمر « بيد الله » كما يقول المثل الشعبى « الأعمار بيد الله » الى كتب له ربنا ستين مايموتش فى الأربعين « وآخرة الحياة الموت » (٢٠) .

والموت حق ، لا فرار منه ، الا أن الأدب الشعبى وإن كان يقر هذه المقولة الحققة الا أنه يقف عاجزا أمام تفسيرها « فالموت نهاية غامضة لحياة أرضية خير من ذلك المجهول . . هو نهاية غامضة وشر فى معتقد العامة ، ومن ثم يصورون الموت بصورة الظلم والعدوان والافتراس (٢١) .

وتصوره بكائيات العديد فى صورة . .

(١٦) نجيب سرور : مئين اجب ناس ، مسرحية ، القاهرة ، الثقافة الجديدة ١٩٧٥ ص ٣٨ .

(١٧) المصادر السابق : ص ٤١ .

(١٨) المصادر السابق : ص ٣٧ .

(١٩) الأغنية الشعبية : مرجع سبق ذكره ، ص ٥٦ .

(٢٠) الشعب المصرى فى أمثاله العامة : مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٧ .

(٢١) الأدب الشعبى : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٦٣ .

الوحش المقترس المباغت الذى لا يقدر عليه أحد حتى القديس :

« يا ابنى رسول الموت عمل لك ايه ؟ دخلنى برعبه ولا قدرت عليه

يا ابنى رسول الموت عمل فيك كيف ؟ الموت واعر ويخزم القديس » (٢٢)

وترتبط بالموت فكرة الثواب والجزاء ، وهى الفكرة التى تجعل الانسان يتقبل الموت ويصبر على بلائه ، فالمحسن فى دنياه ، الخير ، جزاؤه الجنة وهذا ما يجعل المصرى كما يظهر فى

الأفكار التى تلج عليه فى أفعاله وفلسفته الشعبية بوضوح وتشير الى أنه « يعمل لآخرفته قبل أن يعمل لدنياه » (٢٣) .

فبعد الموت هناك القيامة « بكره القيامة تقوم وينصبوا الميزان » ويبقى المصرى يعدى والشقى حيران (٢٤) وهكذا ينقسم الناس حسب أفعالهم الدنيوية قسمان من « يعدى » ومن يبقى حيران ولا مكان لثالث بينهما والى ما ينفع للجنة ينفع للمنار (٢٥) .

والجنة هى الملاذ الأخير بعد الموت ، وهى المكان الذى يستطيع فيه الانسان أن يجد « امكانية تحقيق كل رغباته الانسانية » (٢٦) ، وهى تلك الرغبات المادية التى لم يحققها فى دنياه ، لذلك كلما قاسى الانسان فى دنياه ازداد أمله فى أن يعوضه الله فى الآخرة عنها بالجنة .

وللإنسان فى المعتقد الشعبى (روح) والروح شئ عند العامة واسع للغاية ، فهى روح

الإنسان حيا أو ميتا « » والعامة لا يرون أن الموت نهاية الإنسان على هذه الأرض ولا أن الروح تصعد الى خالقها ، وإنما هم يرون روحه تجوس فى بيته بعد وفاته وتزور أولاده ، وتسمع وترى وتحزن وتسرع (٢٧) .

وحتى تستقر الروح التى قد يصيبها الاضطراب أيضا لابد وأن تستكمل مراسم الدفن لها وكما كانت مية الإنسان شادة كنها والقتيل ، وكل من قضى نحبه فى ظروف فاجئة تظل روحه تسكن المكان أو الشئ الذى مات عنده » (٢٨) .

وأبضا لا تستقر الا « بتوقيع الجزاء العرفى على القاتل ، أى لا تستقر الا بأخذ ثار القتل من القاتل » (٢٩) .

هذه أهم المقومات الشعبية حول الموت والتى استطاع نجيب سرور أن يوظفها فى مسرحه دراميا .

والموت عند نجيب سرور ليس هو الموت الفسيولوجى بل هو موت من نوع آخر ، هو موت لفكرة التمرد والثورة والتغير التى تصاحب موت أصحابها وتموت بموتهم ، هو موت لياسمين الشائر على الاقطاع وموت لأمين الشائر على الاحتلال وموت لعمدى الشائر على الفساد المتفشى فى البلد .

ان الموت الجسدى لهؤلاء ما هو الا معادل موضوعى للموت المعنوى لكل الأفكار التى كان يحملونها .

وقد ربط نجيب سرور ما بين موت الأفكار بموت أصحابها من خلال العقيدة الشعبية عن

(٢٢) عبد المليم حقنى : اثرائى الشعبية القسامرة : الهيئة العامة للكتاب ١٩٨٢ ص ١٩ .

(٢٣) الشعب المصرى فى أمثاله العامة - مرجع سبق ذكره - ص ١٧٢ .

(٢٤) المرجع السابق : ص ١٧٢ .

(٢٥) المرجع السابق : ص ١٧٢ .

(٢٦) المرجع السابق : ص ١٧٢ .

(٢٧) الأدب الشعبى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٥١ .

(٢٨) المرجع السابق : ص ١٥١ .

(٢٩) المرجع السابق : ص ١٥٢ .

فكرة الموت وما يتعلق بها من معتقدات وأهمها
ارتباط الموت بالشر :

الأم : أعملى خاطر لشيبتي

وأنا برضه أملك ونفسي

قبل ما أنزل قبرى أطمئن عليك .

بهية : لا .. بعد الشر يامه

ربنا يخليك لينا (٣٠) .

فالموت هو الشر كما تقول العقيدة الشعبية
وهكذا تقول بهية ، فالموت يترصد لها دائما
مات عمها من قبل فياسين فأبيها مات الرجال
.. والرجال هم أصحاب الفكر وأصحاب الارادة
القادرة على التغيير اذا فموتهم هو موت تلك
الارادة التي حاولوا بها أن يغيروا النظام من
حولهم ، وأن يغيروا من وضعهم الاجتماعى ،
ويحدثوا خللا بالمجتمع فكان حظهم الموت ،
لا لعيب فيهم ولكن لعيب فى المجتمع ، فالموت
فعلا هنا شر لأنه لم يأخذ رجال بهية وحدها ،
بل أخذ رجال الوطن أخذ كثر من له ارادة ،
وما زال يأخذ ، والرجال هنا تجاوز المفهوم
المادى للرجولة الى المفهوم المعنوى للارادة والقدرة
على اتيان الفعل ، وهنا يكمن الشر .

لقد ظل الموت يطارد بهية طوال حياتها ،
يأخذ خير الرجال من حولها ، حتى أصبح الموت
لزما عليها وتطبعت حياتها بطابع الموت ،
وليسست بهية وحدها ، بل على المستوى الرمزي
لبهية ، كمصر كلها ، كتب على أبنائها الموت
ان هم امتلكوا الارادة .

وهكذا خيم الموت على كافة مناحى الحياة لدى
بهية ، أينما تذهب تجده أمامها :

ايه حكاية الموت معانا

كل حاجه فيها ريحة الموت كده

حتى شوقنا .. شوق بموت

حبنا بنحب موت

.. .. .

تبقى صدفه

ولا عادته

ولا يبقى الموت دليلنا (٣١)

وكما تحاول المقولات الثقافية الشعبية أن
تجد للناس مبررا لانتظار الموت ، أو تحملهم
عليه بسبيل حياة أخرى أفضل من الدنيا التي
لا تساوئ شيئا ، هذا المفهوم الزاهد فى الدنيا
والذى جاءت به العقائد الدينية ، وتطرف البعض
فى الاقتناع به وتفسيره بالزهد والتصوف
والرهينة سعيا وراء اكتساب الحياة الأخرى ،
خاصة من يحاولون الحصول على أدنى منافع
الدنيا ويرضون بالكفاف منها ولكن لا يستطيعوا
فيعيشوا على أمل فى الحياة الآخرة (فهى خير
وأبقى) .

وهؤلاء صورهم نجيب سرور فى مسرحه ،
ووظف مقولاتهم دراميا :

هيه ليه الدنيا ما تسويش تمنها

مش عشان للدنيا آخره

ولا ليه الناس بتصبر على البلاوى

والعذاب

والقرف

مش عشان الجنة للمصابرين ثواب ؟ (٣٢)

فالجنة هى الثواب لمن يلقي الشقاء بالدنيا ،
هكذا يعتقد المصرى وهكذا يتقبل شقاء الدنيا ،
ومتاعبها طمعا فى الجنة التى تضم الشهداء
والقديسين ، فمن منا لا يرضى أن يكون شهيدا
من أجل الله أو من أجل الوطن أو من أجل مدأ
كما مات ياسين .

غريب : وياسين دلوقتى فوق

يا هناء .. ميت شهيد

بهية : يعنى ايه

غريب : يعنى قاعد زى كل الصالحين

(٣٠) قولوا لعين الشمس : مرجع سبق ذكره ، ص ١٨ .

(٣١) نجيب سرور : آه يا ليل يا قمر ، مسرحية القاهرة « مسرحيات عربية » يناير ١٩٨٠ .

(٣٢) المرجع السابق : ص ١٩ .

ع الأرائك

ينظرون

تحتهم أنهار بتجرى بالحمور

والحليب

والعسل

والى نفسك تشتهي

شاورى بس وهو يحضر

حد طایل

• • • • •

وبتلاقيه دلوقتي ايه

قاعده جنبه حوريه - سبجان من خلق

ما تقوليش بنت الذوات

حلوه وتقول للقم

قوم وأنا أقعد مطرحك

• • • • •

أمال ايه انتى فاكركه الجنة لعبه ؟ (٣٣)

• • • • •

ولكن لكى يصل الشهيد الى الجنة لابد أن تستقر روحه ، ومن عدم استقرار الروح يتطور الحدث عند نجيب سرور • فياسين بعد أن مات غدرا هل يمكن أن تستقر روحه ، وأمين الذى مات غريبا شريدا هل يمكن أن تستقر روحه ، وحسن الذى قتل غدرا وفصلت رأسه عن جسده هل يمكن أن تستقر روحه •

« فهدوء روح الميت أو اضطرابها مرتبط بضرورة اتمام المراسم الجنائزية من جهة ، وبضرورة الجزاء الاجتماعى كما يراه العرف الشعبى من جهة أخرى •

هو مرتبط بضرورة اتمام المراسم الجنائزية الدائمة • • « حين يسود الظن بأن استقبال الحياة الأخرى لابد له من اعداد لجسم الميت اعدادا معينة ، وليس ذلك ببعيد عن طريقة اعداد الفراعنة للجنة لاستقبال كل من الروح والقرين بعد الدفن (٣٤) •

ألم تكن هذه مشكلة بهية بعد موت أمين وأهالى

العسال •

كورس : لسه عند الناس أمل

كل واحد نفسه يكرم ميتة

يعنى يأخده ويدفنه

عسكري : ما الحكومه هاتكرهوله وتدفنوله

أربعه وعشرين قيراط

حد طایل

كورس : حد شاف بالذمه قاتل

يا شاويش يكرم قتيله (٣٥) •

فدفن الجنة حق ، وهو اكرام للميت على الأقل ، والعقيدة الفرعونية توصى بدفن الميت حتى تستطيع (روحه) أن تعود للجسد حين يبعث وألا تظل شاردة هائمة لا مستقر لها ، لذلك عندما قتل ست أوزوريس قام ابنه حوريس بلم أشلائه ودفنه ليعث من جديد •

« قف • • • • • حيث يمكنك أن ترى ما فعله ابنك لأجلك استيقظ حتى يمكنك أن تسمع ما فعله حوريس لأجلك

ان حوريس يجمع لك أضلاعك حتى يلم شمل
أجزاءك دون نقص فيك

أيا أوزوريس انهض

ان حوريس يحبك « كتاب الموتى ، نصوص
الأهرام » (٣٦)

وهذه هي القيمة الرئيسية التى بنى عليها
نجيب سرور مسرحيته « منين أجيب ناس »
فالمسرحية تبنى على هذه المقولة العقائدية فى
ضرورة لم شمل جثة الميت ودفنه ، ولذلك قامت
نعيمه بخطط رأس حسن (فى المسرحية)
وأخفتها •

نعيمه : بس ليه خبيتها • • • • • يمكن كنت حاسه

انهم ها يتاواوا رأسه بعيد

بعيد عن جثته

(٣٣) المرجع السابق : ص ١٠٩ •

(٣٤) الأدب الشعبى : مرجع سبق ذكره ، ص ١٥٢ •

(٣٥) آه ياليل يا قمر : مرجع سبق ذكره ، ص ١٩٤ •

(٣٦) منين أجيب ناس : مرجع سبق ذكره ، ص ٤ •

أذن دفن الميت ، وتحقيق وصيته جميعها
عوامل تساعد على استقرار الروح وهدوئها
وتهيئ للميت بعثا جديدا في حياته الأخرى ،
والبعث عقيدة مهمة في الديانة الإسلامية
والديانات جميعها وتشكل ركنا أساسيا في
البناء الفكري للمجتمع المصري .

الخلود :

والخلود بمعناه البسيط هو استمرار وجود
الناس الروحي بعد فناء أبدانهم ، فالموت لا يعنى
الا فناء الأجساد أما الأرواح فهي باقية ، وورث
المصري مقولة الخلود منذ القدم ، مثله مثل غيره
من الشعوب ذات الثقافات الشعبية البدائية .
فعند الفراعنة كانت العقيدة تؤكد على الحياة
بعد الموت ، تلك الفكرة التي احتلت في نفوسهم
مكانة عظيمة ، فكان الاعتقاد لديهم أن « الكا »
يتترك الجسم في أثناء النوم أو في حالات
الغيوبة ، كما تصوروا الموت على أنه انفصال
العنصر الجسماني عن العناصر الروحية وأنه
انتقال من حالة حياة الى حالة حياة أخرى « (٤٠)
لذلك أهتم المصري القديم ببناء المقابر حتى
تستدل الروح عند عودتها للجسد في هذه الحياة
الآخرة « فالحياة بعد الموت عند المصريين القدماء
تعنى ضرورة بقاء الجثة بعد الموت ، فالروح وإن
انفصلت عن الجسم ، فهي مازالت بحاجة اليه
لكي تعيش أى أن الجسم إذا أبعد هلك الروح ،
ومن هنا نجد العناية بدفن الجسمين « (٤١) .

هذا عن الخلود . أما عن التناسخ ، وهو
المقولة التي ورثها المصري عن جدوده الفراعنة
القدماء ، فتشكل جانبا آخر من جوانب البعث ،
فالليت لديهم ليس مقصورا على القبر ، أو عند
القيامة مثلا كما عند المسلمين ، بل أن الروح
تظل باقية تحيط بأحبائها ، وأماكنها المألوفة ،
وتزورها من آن لآخر . « وإذا رغبت الروح في
العودة الى زيارة المناظر المألوفة على وجه الأرض ،

يعنى غربه
حتى بعد الموت يأناس
وحرام

ربنا يحيى العظام
جثته من غير رأس . . ورأس
من غير جثته . . يبقى كفر
يبقى عند
عند حتى لربنا

قلت مش ها يقوم حسن يوم القيامة
زى كل الناس يقابل ربنا
يبقى لازم جثته
تندفن ومعها رأسه (٣٧)

ويتساوى مع ذلك - في المعتقد الشعبي -
دفن الميت بدون تحقيق وصيته ، فوصايا
الميت لابد أن تحقق والا طافت روحه هائمة
لا تعرف الاستقرار ، ومن هذه المقولة رفض
والد بهية أن يزوجهما لأمين عندما طلبها منه
بعد وفاة ياسين .

الأم : ياما جولها ولاد حلال

بس أبوها كان يرفض
أصل أخوه

كووس : ألف رحمه ونور عليه
قبل مايموت فى اللومان
خد عليه العهد ما يجوز بهيه لغير
ياسين (٣٨) .

وهذه وصية الميت ولكن ياسين مات وظلت
الوصية باقية .

الآب : لو ياخذها حد تانى

ابقى بادفن ابن أخويا مرتين
ابقى بادفن حتى أخويا مرتين
ابقى بادفن حتى بنتى
ابقى بادفن عمرى كله (٣٩) .

(٣٧) منين أجيب ناس : مرجع سبق ذكره ص ٢٤ .

(٣٨) نجيب سرور : ياسين وبهية : القاهرة ص ٦٩ .

(٣٩) المرجع السابق :

(٤٠) سيد عويس : الخلود في حياة المصريين المعاصرين : القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ص ٥١ .

(٤١) المرجع السابق : ص ٥٦ .

فإنها تدخل جسم طائر ، أو جسم حيوان ،
أو ربما توجد فى زهرة » (٤٢) .

ومن هنا جاء التناسخ فليس من الضرورة أن
تعود الروح للبدن فى القبر بل أن تعود فى
أشكال أو تتناسخ فى صور أخرى ، كصورة
طائر أو حيوان أو زهرة ، لتزور أحبائها
أو الأماكن المألوفة لها ، وهذه المقولة تكون جانباً
دهما فى العديد من الحكايات الشعبية .

وقد استطاع نجيب سرور بحسه الدرامى
ووجدانه الشعبى المتمثل تماماً لارت الأجداد أن
يوظف هذه المقولات الثقافية الشعبية درامياً فى
مسرحه ، فنجدها تلعب دوراً هاماً فى البناء
الدرامى والتطور الدرامى لأحداث مسرحياته
مثل « منين أجيب ناس » حيث يدور الحدث
الرئيسى فيها عن محاولة بحث نعيمة عن جثمان
« حسن » حاملة رأسه حتى تدفنه ، وتستقر
روحه ، وتقية عذاب الموت ، وضلال الروح ،
وهى الدافع وراء اصرار الأهالى على دفن شهداء
معسكرات الاحتلال فى « آه ياليل يا قمر »

تسكرى : الى مات ده مالوش حقوق

كورس : بس حقه يندفن (٤٣) .

كورس : لسه عند الناس أمل

كل واحد نفسه يكرم ميته
يعنى ياخده ويدفنه ! (٤٤)

وتفسر نعيمة حرصها على حمل رأس حسن
من المعتقد نفسه ..

نعيمة : أنا مش مجنونه .. لكن هاعمل ايه

دى الى فضلت يومها منه

شفتها وخبيتها منهم

وقزحت على السطوح

.. .. .

بس ليه خبيتها .. يمكن كنت حاسه
انهم هابتاوا رأسه بعيد

بعيد عن جثته

يعنى غربه

حتى بعد الموت ياناس

وحرام

.. .. .

قلت مش هابقوم حسن يوم القيامة

زى كل الناس يقابل ربنا

يبقى لازم جثته

تندفن ومعها رأسه (٤٥)

وبهية أيضاً تؤكد فى « قولوا لعين الشمس »

المنطق نفسه أبداً لا يفنى من مات .. لذلك لابد
أن نتذكره ، ولانسه ..

بهية : طب ما جاين دى المصيبة

اننا بننسى الى ماتوا

ونفتكر بس الى حى (٤٦)

.. .. .

الى ماتوا ما ماتوش

كورس : يعنى ايه

بهية : يعنى دول نايمين يجوز

أيوه لازم يجى يوم

يصحوا تانى

.. .. .

بس لازم فيه قيامه

أيوه لازم

طب دا حتى الترمسه

يعنى ماهيش بنى آدم

ولا روح

تبقى جامده ميته

زى حصوه

(٤٢) المرجع السابق : ص ٦٤ .

(٤٣) آه ياليل يا قمر مرجع سبق ذكره ، ص ١٧٤ .

(٤٤) المرجع السابق : ص ١٩٤ .

(٤٥) منين أجيب ناس : مرجع سابق ذكره ، ص ٢٤ .

(٤٦) قولوا لعين الشمس : مرجع سبق ذكره ، ص ٤٢ .

ينقعوها في ميه مالحه
نوبه بعد النوبه تصحى
تحيا وتنبت ٠٠ وتطرى
تبقى أطرى م الزتونه (٤٧)

اذن فنجيب سرور يؤكد على لسان أبطاله
مقولتى البعث والخلود ويبنى أحداثه دراميا على
أساسيهما ، وعلى تمثل الشعب ، والذي يحمله
بطولة مسرحياته ، لهما ٠

كذلك التناسخ ، فليس بالضرورة كما جاء فى
مسرح نجيب سرور أن يكون من خلال عودة
الروح الى طائر أو زهرة ، بل قد يكون تناسخا
فى بطل ، فى فكره ، فى مبدأ ، فياسين لم
يمت بل عاد فى أمين وفى عطية وفى ياسين عاد
كفكرة كما هو مقدر للبطل الشعبى ، فبهية
التي مات حبیبها ياسين مازالت تنتظر تحت ظل
النخلتين ، مع أنها تدري تماما أن من يموت فى
بهوت لا يعود ٠٠٠ الا أن عندها أمل فى عودته
وليس بالضرورة أن يعود جسدا فهذا لن
لن يكون ٠٠

هى لاتدرى أننا حين نموت
لا نعود
لم يعد يوما من الموت أحد
لبهوت

رغم هذا فالبدور
ليس تفنى ٠٠٠ حين تدفن
ربما الانسان ٠٠٠ ليس يفنى
حين يدفن
ولهذا قد يعود
هو ياسين لها

ذات يوم
فى فراشه
أو حمامه

أو يمامه

هكذا الناس جميعا يؤمنون

فى بهوت بالتناسخ
ولهذا تنتظر
تحت ظل النخلتين
كل ظهر (٤٨)

وهكذا تؤكد الحوريات على نعيمة عندما تطلب
منها أن تدفن رأس حسن بعد أن فشلت فى
الحصول على جثمانه ٠

افحتى فى الرمل حفره

حطى فيها الرأس ها يرجع طيرها تانى
كلنا بنرجع يا حنوه ف شكل طير (٤٩)

واستكمالا للتوظيف الدرامى للمقولة
الشعبية ، يؤكد نجيب سرور كذب من يقول أن
الأبطال أو أصحاب المبادئ والأفكار التى تسعى
للحرية يموتون أو يفنون ٠

كورس : هنوه ٠٠٠ هوه

صوت أبوه

شكل أبوه

روح أبوه

حقه سبحانه يارب

بهية : يعنى لازم فيها سر

سر يابنى زى عين الشمس

بسي غايب عن عيننا

٠ ٠ ٠ ٠

حبلى رابط الى داتوا

بالى عايشين بعدهم

يعنى يبقى الأب ابن

يعنى يبقى الابن أب

يعنى يبقى الموت ده كذب

يا بهيه (٥٠)

الشنوء بالمستقبل (العرافة)

وعلى الجانب الآخر من مقولات الحياة ، حيث
التعلق الشديد بها ، لكنه تعلق الخائف من
المجهول ، من الغيب ، تأتى تلك المقولات التى

(٤٨) المصدر السابق : ص ٤٤ ٠

(٤٧) آه ياليل يا قمر : مرجع سبق ذكره ، ص ٤٤ ٠

(٤٩) منين جيب ناس - سبق ذكره ، ص ١٢٨ ٠

(٥٠) قولوا لعين الشمس : مرجع سبق ذكره ، ص ٨٥ ٠

يحاول الإنسان من خلالها بعث الأمل في نفسه ،
ذلك الأمل الذى يساعده على الاستمرار فى
الحياة ، وهى المقولات المتعلقة ، بالتنبؤ
بالمستقبل .

ومع أن « الديانات العليا أنكرت استطلاع
الغيب - اليهودية والمسيحية والاسلام - إلا أن
ذلك الاعتقاد « استطلاع الغيب » قد انتشر بشكل
ملحوظ ، وتوالى فى شتى العصور ، بل لا يزال
فاشياً حتى اليوم ، كمحاولة يحتمى بها الإنسان
من خوفه من المجهول فى المستقبل والغيب .

والأدب الشعبى عامة ، والأساطير والحكايات
الشعبية خاصة ، مليئة بالأحداث التى تؤكد
قوة الاعتقاد فى التنبؤات ، والعرافة ، وتحدد
أكثر من شكل وأسلوب وطقس مما يستخدم
فى التنبؤ بالمستقبل ، كالسحر والوسائط
السحرية مثل البنورة المسحورة والأدعية
والتعاويذ كما فى ألف ليلة ، الى الكهانة واستقراء
النجوم ، أو ضرب الرمل والودع ، وسؤال
الجان وما أكثر الذى مازال منتشراً منها حتى
اليوم فى مصر ، خاصة ما يتعلق بسؤال الجان
عن طريق وسطاء من البشر ، وهناك أيضاً
قراءة الفنجان ، وفتح المندل ، والتعرف من
خلال الأثر ، أو فتح ورق اللعب ، والكتاب ،
وتفسير الأحلام .

وجميعها وسائل يلجأ اليها الإنسان ، لا فرق
فى ممارستها أو الاعتقاد بها بين ريفى وحضرى ،
أمرى وعلى درجة عالية من الثقافة فى كثير من
الأحيان .

ومن خلال اهتمام نجيب سرور بالتراث ،
وتوظيفه درامياً فى مسرحه ، بحيث أصبح
يشكل ركيزة هامة من ركائز الحدث وتطوره ،
أو للتمهيد لأحداث أخرى ، نجده يؤكد على
محاولات الكشف عن الغيب فى أكثر من موقع
فى مسرحه ، تعبيراً عن لهفة الإبطال لمعرفة
المستقبل الغامض ، وتمهيداً لأحداث ستأتى فى
المستقبل الدرامى ، للشخصيات .

فعندما تحلم بهية بأنها وابن عمها يركبان
مركب . .

- أمه يا أمه شفت حلم غريب . . يخوف
- خير يا بنتى (٥١)

فبهية تلجأ الى أمها تسألها عن تفسير الحلم .
والحلم دائماً عند أصحاب الخبرة « خير »
أو يجب أن يكون خيراً ليطمئن صاحبه حتى وإن
كانت دلالات الشر تملأه ، فالخير مستحب فى
كل الأحوال .

وحلم بهية بسيط من بساطتها . . . فبمن
تحلم بهية بغير ياسين وبغير الأمل فى الزواج
منه ، ذلك الأمل المجهض فى الواقع التى تنتظر
أن يتحقق ولكن !!

شفتنى قال راكبه مركب
ماشيه يامه فى بحر واسع
.

والمراكبى ابن عمى
ماسك الدفة ومتعصب بشال
شاله أحمر يامه خالص
لونه من لون الطماطم
.

الا والريح جايه قولى
زى غول

تقلب المركب والاقى
نفسى بين الموج بأصرخ
يابن عمى (٥٢)

فالحلم بهذه الصورة تتوخس منه بهية
شراً ، لذلك تلجأ للأم عسى أن تجد لديها
ما يطمئنها والأم تخشى أيضاً ولكنها أم فتكذب
لتطمئن الابنه .

ليه دا متفسر بنفسه
شايفه روحك راكبه مركب
والمراكبى ابن عمك
يعنى تختروان وواحدك

(٥١) ياسين وبهية : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٥ .

(٥٢) المصدر السابق : ص ٢٦ .

على البحث عن قشة تتعلق بها لتنتقل من بحر
الخوف القادم لها ، فلجأت الى الودع تستطلع
الغيب اعتقادا منها بأنه قد يكون قادرا على ايضاح
ما عجز الجميع عن تفسيره .. ويكذب الودع ..
... أو تكذب العجرية .

فتجرب بهية لأمها ، للعجرية ، لمن يفسر لها
حلمها ، ولكن لم تجد بهية لاعد أمها ولا عند
العجرية ما يشفي غليلها ، بالعكس لقد حاولت
الأم والعجرية أن يبعثا الطمأنينة في قلبها
وحسب .

كوريس : وحكى لي الحلم لأمك
قالت ان الريح بشاره
حلوه جايه تدق بابك
وبكدا ضحكت عليكي

بهية : كله كذب

كله كذب في كذب كذاب ياودع
وانتى يا أمه كنتى برضه بتكذبى (٥٦)

ونعيمة عندما غاب عنها حسن ، وطال
اشتياقها اليه .. لم تجد أمامها الا العجربة
لتسألها عن المستقبل .. والعجربة قوم اشتبهوا
بأعمال العرافة ..

وف يوم من الأيام
عجربة نزلت بلدنا تقول أشوف البخت
م اللهفة ناديتها
تشوف لى بختى الى مال .. فأكره
حسن ناسي
أتاريه يا عينى باعتها
تسألنى عن بخته (٥٧)

التفاؤل والتشاؤم ..

وارتباطا بالخوف من المستقبل ، والمجهول ،
يخلق الانسان عالما من الرموز يحاول التعلق به ،
سعيًا وراء الأمان والاطمئنان من المستقبل ، من
خلال مقولات التفاؤل والتشاؤم .. والتي يمتلئ

يا عروسة للعريس (٥٣)
لكن بهية ما زال الشك يراودها .
طب قوليل الريح دى يامه تبقى ايه
تبقى لازم حاجة وحشه
قلبي حاسس يامه حاسس
عمره ما يكذب عليه
- يا عبيطه الريح بشاره
حلوه جايه تدق بابك (٥٤)

وتكذب الأم ، تخدع نفسها وابنتها ، وان كان
التناقض بين ما تحسه بهية وتقوله الأم هو
ما يمهّد دراميا لمصير ياسين الذى يأتى الحلم
ليمهد بعناية لقتله .. بشاره وقد أغرقته الدماء
عندما أصابته رصاصة غادرة من الهجانة .

لكن الشك مازال يدق بيديه القويتين على
قلب بهية .. لم تطمئن لقول الأم وتفسيرها
لحلمها ..

وازداد خوف بهية من المستقبل ، أصبح
الخوف من الغد غشاوة تغطى عينيها ، فماذا
تفعل ؟

سمعت يوما بهية
وهى فى الدار نداء العجربة
ودعتها
فرشت مندليها الكاكي على الأرض وراحت
ترسم الرمل خطوطا ودوائر
وتشخل بالودع
ورمت فورا بهية
(بالبياض)
وهى تذكر

اسمها .. اسم (الكريمة)
ثم قالت (للذكر)
كل ما تهفو اليه (٥٥)

وبهذه الصورة الدرامية استطاع نجيب سرور
أن يصور مدى لهفة بهية على معرفة الغيب .

(٥٣) المصدر السابق : ص ٢٦

(٥٤) المصدر السابق : ص ٢٩

(٥٥) المرجع السابق : ص ٧٦

(٥٦) آه ياليل يا قمر : مرجع سبق ذكره ، ص ٦٧

(٥٧) مدني أحبيب ناس : مرجع سبق ذكره ، ص ٢٩

بها الأدب الشعبي خاصة الأمثال ٠٠ « أطلب الخير من حسان الوجوه » (٢) ، وهو أحد الأمثال التي تدعو الى التفاؤل واعتبار الوجه الحسن رمزا للخير ومصدرا للتفاؤل ، ومن جملة الرموز المستخدمة في هذا المجال ٠٠ بعض الأماكن المعينة ، بعض ماتقع عليه العين عند الخروج من المنزل ، بعض الأحداث والأشخاص ، مثل سفر عضو من الأسرة ، أو عقب عودة المسافرين من الأسرة ، بعض الأيام ٠٠ بعض الحيوانات والطيور كالبوم والذي كثر عنه الأمثال المعبرة عن تشاؤم الانسان به « اتبع البوم يوديك الخراب » (٣) .

وتختلف دلالة هذه الأشياء الرمزية ما بين التشاؤم والتفاؤل تبعاً للثقافة الشعبية ، وللمقولات الثقافية التي تدور حولها .

ومن أشهر الرموز التشاؤمية والمتعلقة بالطيور (الغراب) . والذي لا يكاد تراث أمه يخلو من اشارات حوله ٠٠ « وأكثر العقائد الشعبية شيوعاً بالنسبة للغراب أنه طائر مشئوم » (١) ، ومصدر التشاؤم قد يعود الى « التخيل في افتراض أن الغراب نذير الموت والبوار ، فقد جاء من ملاحظة اجتماعية حيث ترقد جثث القتلى في المعارك ، ثم عبر عنها الاعتقاد بأن الغراب لا يطير فوق المنازل الموبوءة فحسب ٠٠ بل أنه ينفذ العدوى من حناجه المعتم » (٢) ، كما أن الاعتقاد بنأ نعيق الغراب إنما هو نذير بالموت اعتقاد شائع في كل أرجاء أوربا وفي أنحاء مختلفة من أفريقيا وآسيا » (٣) .

وقد وظف نجيب سرور هذه المقولات المتعلقة بالتشاؤم من الغراب في مسرحيته « ياسين وبهية » ليجعل من المقولة الشعبية

عنصراً من عناصر الأحداث الدرامية ٠٠ فهناك تحت النخلتين حيث كانا يجلسان « ياسين وبهية » في لحظة حب .

« خط فوق النخلتين

زوج غريبان ٠٠ وطبعاً راح

منعق كشت بهيه

مثل فرخه

هو أيضاً ٠٠ هو ياسين انكمش

مثل أرنب (٤) .

والغراب نذير شئوم ٠٠ نذير موت كما تقول لعقيدة الشعبية ، وهذا يتفق مع ما جاء من مستقبل ومصير لياسين « وكأن نجيب سرور يؤكد مدى أثر هذه المقولات الثقافية في مصائر الشعب وسبل حياته ٠٠ ألم تصدق هنا مع ياسين !! وهكذا يؤكد الأدب خاصة ذلك المستمد من التراث مدى صدق المعتقدات الشعبية ومدى تأثيرها في حياة الشعوب حتى في أسعد لحظات الحياة ٠٠ جميعها يخضع للعديد من المقولات التي تحدد عادات أفرادها وتقاليدهم وأسلوب تعاملهم كل مع الآخر .

وهكذا ، أمكن الاستفادة من المأثور الشعبي ، والمقولات الشعبية الثقافية في الأدب المعاصر ، واستطاع الفنان نجيب سرور أن يوظفها لخلق المناخ النفسي والاجتماعي والثقافي الذي تدور في اطاره الأحداث التي تتحكم في مصائر الشخصيات ، والتي لا تخلو كثيراً من سمات الشعب ، والتي يستخدمها الفنان عادة ليحملها آراء عن قضايا وهموم الشعب ، من وجهة نظر الشعب نفسه بتمثل وجدانه وتراثه الثقافي وما يتضمنه من مقولات ثقافية ومعتقدات شعبية .

(٥٨) صفوت كمال وآخرون : الأمثال الكويتية المقارنة ج ٢ الكويت ١٩٨٠ وزارة الاعلام ، ط ١ ، ص ١٦١ .

(٥٩) ارجع السابق : ص ١٧٣ .

(٦٠) الفولكلور ما هو : مرجع سبق ذكره ، ص ١٠٢ .

(٦١) ارجع السابق : ص ١٠٤ .

(٦٢) المرجع السابق : ص ١٠٤ .

(٦٣) ياسين وبهية : مرجع سبق ذكره ، ص ٥٥ .



السقايات

د. شوقي عبد القوى عثمان

النيل ذلك النهر الساحر الذي ربط حياة المصريين به ، فحرصوا على أن يجاوروه أو على أن يكونوا بالقرب من شاطئه ، اذ ابتعدوا عنه فبمقدار • كالوليد لا يستطيع بعدا عن أمه • ذلك الربط المقدس بين النهر والمصريين بقي حتى الآن ، فقد بادل المصريون النيل حبا بحب فوهبهم الحياة وأعطوه الحضارة • (١)

ويمكن سر النيل في مياهه التي روت الحرث والنسل ولا تزال • فقد حيك القصص والأساطير ، وهي حقيقة ، من عبوبة مائه وفائدتها العظيمة ليس للزراع فحسب ولكن أيضا للبشر •

أدت حاجة المصريين تلك الى وجود طائفة من الناس كان عملها الأساسي هو نقل المياه من النهر الى المنازل ، وهي طائفة السقائين •

والباحث في تاريخ مصر يجد أن مهنة السقاية لم تتغير ، فقد استمرت كما هي منذ تاريخ مصر القديمة الى أوائل القرن العشرين ،

وقد عرف المصريون كيف ينقلون مياهه لرى الزرع بحفر الترع والقنوات واستخدام السواقي والشواذيف • ولكن ماذا عنهم ؟ كيف يستخدمون مياهه لاستعمالهم الخاص كالشرب والاستحمام وغيرهما ، في ذلك الوقت الذي لم يتوصل فيه العالم الى استخدام الروافع الميكانيكية ومواسير المياه وصنابيرها •

حركة دائبة جيئة وذهابا بين النهر والمدينة
يفترون الماء من النيل المعطاء .

ففي مصر القديمة كانت صورة القربة من
العلامات الدارجة في الكتابة المصرية . كما
كان جمال المزارع يأخذون معهم مثل هذه القرب
مملوءة بالماء ، وأيضاً استخدموها لحفظ
السوائل (٢) ، وإن كنت أميل إلى أنها استعملت
أساساً في نقل المياه من النيل إلى المنازل ، حيث
أنه كان لدى المصريين ما يفضلها في حفظ
السوائل ألا وهي الأواني الفخارية ، خاصة
وأهم قد عرفوا ببراعتهم في صناعة الفخار .

**وفي حقيقة الأمر أن ما وصل لنا عن
السقاية والسقاين في مصر القديمة قليل ،
ولكن بدأ ذكرهم يتضح في مصر الإسلامية
والبحر الحديث حيث استرعوا انتباه الرحالة
واهتمامهم بحركتهم الدؤوبة بين الشاطئ
والمدينة ، وأيضاً اهتم بهم أهل الحسبة (٣)
فوضعوا لهم القواعد المنظمة لعملهم ، كما نالوا
اهتماماً أيضاً في كتابات بعض علماء الشرع .**

ويوضح من حديث الكتاب والرحالة الذين
زاروا مصر أن تلك الطائفة كانت كبيرة العدد
فضلاً عن أهميتها للمصريين حيث أن القاهرة
كانت تستهلك كمية كبيرة من الماء ، فالأسبلة
منشرة في كل مكان للإنسان ، والحيوان أيضاً
له أحواضه الخاصة . كذلك الحمامات العامة
واحتياجاتها المائية الكثيرة . كما كان هناك نظام
لكنس الشوارع ورشها بالماء ونظافة الجوانب
والوكالات . ولم تكن كل المياه المستخدمة تجلب
من النيل ، بل تجلب جزء منها من الآبار ، وهي
أقل عدوبة ، واستخدمت بخاصة في عمليات
النظافة وإطفاء الحرائق .

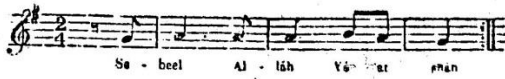
فها هو خيرو يقول « ويجلب ماء الشرب
من النيل ينقله السقاءون على الجمال ، والآبار
القريبة من النيل عذب ماؤها . وأما البعيدة منه
فماؤها ملح ويقال إن في القاهرة ومصر اثنين
وخمسين ألف جمل يحمل عليه السقاءون
الروايا (٤) ، وهؤلاء عدا من يحمل الماء على
ظهره في الجرار النحاسية أو القرب وذلك في
الحارات الضيقة التي لا تسير فيها الجمال » (٥)

أما طافور فيذكر أنه يوجد بالقاهرة عدد كبير
من السقائين غادين رائحين يبيعون المياه التي
يجلبونها من النهر حاملينها على ظهور الجمال
أو الحمير أو على ظهورهم ، وذلك لكثرة عدد
الناس . ولا سبيل إلى الماء إلا من النهر (٦) .
ويحدد ابن بطوطة عدد السقائين على الجمال
بأثنى عشر ألف سقاء على حد القول (٧) . ولم
يتعرض لذكر عدد الآخرين الذين يحملون المياه
على الحمير أو في القرب .

ومن الأمور الجديرة بالاحترام ، والتي
نفتقدها الآن ، أنه كان لا يسمح بمرور حمل
تبين ولا حمل خطب ولا يسوق أحد فرساً بها
(يقصد القاهرة) ولا يمر بها سقاء إلا ورايته
مغطاة (٨) . وذلك حفاظاً على نظافة الشوارع
والحارات وعدم أذى المارة .

وقد اختلف الأمر قليلاً بخصوص وسيلة
نقل المياه في القرن التاسع عشر ، كما يذكر
اندرية ريمون ، فاستخدمت البراميل التي يجرها
حصان أو حمار بدلاً من القرب (وإن كنت لا أميل
إلى هذا التعميم لأن القرب استعملت بعد هذا
التاريخ) . ولكي يحصل السقاء ثمن خدماته
كان يلجأ إلى عدة وسائل تختلف في دقتها .
فقد كان يكتفي أحياناً بأن يسجل على باب
(المقترن) (٩) خطوطاً بعدد القرب التي
أحضرها له . (١٠) وأحياناً أخرى كان يستخدم
عقوداً من الخرز الأزرق يسحب منها خرزة عن
كل قربة يحضرها له . وعندما تنتهي كل خرزات
العقد كان يسوى حسابه مع عميله (١١) .

وقد تناول ابن السقائين أيضاً في كتابه
فيذكر أنهم ينقلون الماء في مزادات من الجمل على
الجمال والحمير ويحملونه على ظهورهم في قرب
صغيرة للمسافات القريبة ويطلق على الزادة التي
يحملها لفظ (ري) بكسر الراء وسكون الياء ،
والري زقا واسعاً من جلد البقر ويسمى ما يحمله
الحمار (قربة) وتكون من جلد الماعز ويحمل
السقاء كذلك قربة من جلد الماعز إذا لم يكن
يملك حماراً . ويسع الري ثلاث قرب أو أربعة
وأجر السقاء على القربة التي يحملها لمسافة
تقرب من الثلاثة كيلو مترات حوالي مليون (١٢) .



ويدعون لمن قدم الإحسان أن تكون الجنة والمغفرة من نصيبه فبه
« الجنة والمغفرة لك يا صاحب السبيل » ، هكذا :



(★) لين ، المرجع السابق ، ص ٢٨٢ .

ويدعون لمن قدم الاحسان أن تكون الجنة
والمغفرة من نصيبه فيقولون « الجنة والمغفرة لك
يا صاحب السبيل » ، هكذا :

ويذكر ايفليا أفندي في قائمة الطوائف التي
نشرها في اسطنبول عام ١٦٣٨ فيما يختص
بالسقاين طائفتين متميزتين هما ، « سسقاين
الذين أصحاب الخيول » (١٥) ويصل عددهم
الى ١٤٠٠ « والسقاين المتجولين » ، وهم الذين
يحملون قربهم على ظهورهم ، ويبلغ عددهم
٨٠٠٠ . ويضيف الرحالة الانجليزى ماريسون
الذى عاش فى القاهرة (١٦٩٧ - ١٦٩٨) بأنه
كان ثمة اختبارا مبدئيا يعقد عند التقدم للقبول
فى هذه الطائفة المهنية ، فلكي يقبل المتقدم
عليه أن يتمكن من حمل قربة أو كيس مليء
بالرمل وزن ٦٧ رطلا لمدة ثلاثة أيام وثلاث
ليال ، دون أن يسمح له بالاستناد أو الاتكاء
أو الاستراحة أو النوم طيلة هذا الوقت (١٦) .
وواضح أن الاختبار بهذه الكيفية مبالغ فيه ،
ويبدو أن الكاتب لم يتحقق من ذلك حيث لم
يرد ذكر لهذا الاختبار وبهذه الكيفية أو الطريقة
فى مختلف المصادر ، مع العلم بأن هذا الاختبار
حدير بلغت نظر الرحالة والمؤرخين ، فضلا
عما هو معروف بأن المهن والحرف فى ذلك العصر
كانت تورث . بالإضافة الى أن هذه المهنة ذات
دخل ضئيل لا يستدعى التكالب على الانخراط
فى صفوفها .

ولم تقتصر وظيفة السقاين على تزويد المدينة
بالمياه ، بل كان لهم دور مهم آخر وهو المساعدة
فى اطفاء الحرائق . ويبدو أن الحرائق كانت
كثيرة ، أو أن حكام مصر كانوا يدركون
مستلوياتهم ففرضوا على كل صاحب حانوت أن

اذن كانت توجد وسائل مختلفة لجلب المياه
من النهر . ويبدو أنه كانت هناك عوامل تحدد
كيفية هذا الاستخدام والوسيلة المستخدمة .
هذه العوامل هى سعة الشارع وثراء المنازل
والاحتياجات المائية ، وطبيعى أن الذى يفى
بهذا هو سقاء الجمل أو سقاء الحمار . أما
المنازل التى تقع فى حارات ضيقة والى لا تستطيع
تلك الدواب المرور فيها فكانت تعتمد على سقاء
القرب .

كما يوجد أيضا سقاءون يزودون المارة بالماء ،
ويسمى بعضهم (سقا شربة) . ويحمل هؤلاء
قربة ذات أنبوبة نحاسية طويلة ويصبون الماء
للظمان فى طاس نحاسى أو قلة من الفخار .
وبالإضافة الى ذلك توجد طائفة كثيرة العدد
تمتهن حرفة سقاية الناس ، ويسمى الواحد
منهم (حمليا) وأغلب هؤلاء من الدراويش أو
الرفاعية أو البيومية وهم معفون من الضريبة .
ويحمل الحملى على ظهره إبريقا من فخار رمادى
يبرد الماء ، ويحمل قلة من الماء المعطر بماء الزهر
المقطر من زهر النارنج ليقدمه الى أفضل عملائه
وكثيرا ما يضع فى فوهة الإبريق غصنا من
النارنج ويتناول الحملى من أفراد الطبقتين العليا
والوسطى قطعة فضة (١٣) الى خمسة فضة
ولا يتناول من الفقراء شيئا ، أو يتناول منهم
قطعة خبز ، أو أى طعام آخر يضعه فى جراب
يلفقه على جانبه .

ويصادف المرء كثيرا من الحملين وبعض
السقاين فى ساحات الحفلات الدينية كالموالد
وغيرها . وكثيرا ما ينفجهم زائرو قبور الأولياء
نقودا فى مناسبات كهذه ليوزعوا الماء على
الراغبين من المارة ، وتسمى هذه الصدقة
(تسبيل) وتكون اكراما للولى ويسمح لهؤلاء
السقاين فى هذه الأحوال أن يملأوا الإبريق
أو القربة من سبيل عام لأنهم لا يتناولون شيئا
من المارة وهم ينشدون لهذه المناسبة لحنا قصيرا
داعين الظمان ليتناول من هذه الصدقة المقدمة
باسم الله فيقولون غالبا (سبيل الله يا عطشان)
منعمة ويدعون لمن قدم الإحسان أن تكون الجنة
والمغفرة من نصيبه فيقولون (الجنة والمغفرة
لك يا صاحب السبيل) وهكذا . (١٤)

بعد زيرا مملوءا بالماء لاستعماله فى حالة الحريق (١٧) .

وللدور الكبير والحيوى الذى يؤديه السقاءون لاهل المدينة أصبحوا عرضة لسلب جمالهم وحميرهم وقربهم وذلك فى حالة الاضطرابات التى تسود القاهرة ، حيث يلجأ أحد الفريقين الى الاستيلاء على دوابهم لمنع المياه عن المدينة وارغام الفريق الآخر على الاستسلام كما حدث سنة ١٧١١ م بين طائفتى العربان والانكشارية ، وأيضا فى حوادث النزاع بين الأمراء والجنود والبشوات فى العصر العثمانى (١٨) .

ولكن هل قام السقاءون بدور آخر كرسل غرام أو نقل الرسائل العاطفية بين المحبين بالاضافة الى عملهم الأساسى كما يذكر ريمون وكما جاء فى وصف مصر ؟ فريمون يعتبر أن السقائين يحكم ذهابهم من منزل لآخر كما تقتضى وظيفتهم - هبى لهم أن ينفذوا الى أعماق البيوت حيث السيدات . وربما يكونون لذلك - قد لعبوا دورا مهما فى نقل الأخبار ونشرها ، أو ساهموا بطريقة مباشرة فى الحياة اليومية لأهالى القاهرة . كما كانوا يستخدمون كوسطاء فى المغامرات العاطفية وربما لعبوا دور رسل الغرام (١٩) .

أما كتاب وصف مصر فيعتبرهم على نحو ما رسل الحريم وينتهى بهم الأمر بأن يكونوا ثروات كبيرة والنساء هن اللاتى يخترنهن ويتبادلنهن فيما بينهن . ويتمتع هؤلاء الخدم (لا أدري لماذا اعتبرهم المؤلف ضمن الخدم) عامة بحظ أوفر من الآخرين ، ويوليههم أرباب البيوت أكبر قدر من الرعاية . وتبسط النساء عليهم حمايتهن ويحرصن على راحتهم ويمكن أن يكون لهذا التكريم أسبابه العديدة . فالنساء وهن بطبعهن رقيقات وشغوفات لا يمكن أن يسلكن هذا المسلك الا بدافع من شفقة حميدة وربما بسبب من تصنع الدافع الانسانى ، ومع ذلك فيحتمل أن تكون ثمة نواحي ضعف خفية هى التى تحددو بهن الى اكرام رجال يكنن لهم قدرا من العاطفة (٢٠) .

ويبدو أن هذه الاراء مبالغ فيها حيث أن السقاء ليس لديه وقت للحديث مع السيدات

أو أن يكون رسول غرام فهو يسير مسافة تقرب من ثلاثة كيلو مترات أو تزيد عدة مرات لكى يلبي احتياجات الناس من المياه . واعتقد أنه كان يمضى يومه بطوله رائجا غاديا . ولكى ندرك مدى الجهد الذى يبذله السقاءون ، يذكر على باشا مبارك فى خطته أن كمية المياه التى تصرف فى مدينة القاهرة فى اليوم تسعة وعشرون واربعمائة واثنان وتسعون مترا مكعبا من الماء والمتر المكعب خمس عشرة قربة حمارى (٢١) فأين ذلك الوقت الذى يكون فيه السقاء رسول غرام ، والغالب أنه كان يحظى بعطف الناس لضالة أجره الذى يبلغ مليمين عن القربة فضلا عن عطفه هو على الفقراء ، وعدم تقاضيه أجرا منهم .

وكان للسقائين نداءات خاصة بهم يعلنون بها عن مقدمهم وأشهر هذه النداءات كان نداء «يعوض الله » ويرى صاحب « المصريين المحدثون » أن هذا الهتاف أو النداء يدل على مرور السقا (٢٢) وأرى أن معنى هذا النداء يكمن فى التضاد بين قيمة الشئ المباع والتمن المدفوع فيه فالماء سبب الحياة وبدونه لا حياة لبشر أو نبات « وجعلنا من الماء كل شئ حى » هذا الماء يباع بثمان بخس وربما مجانا لذلك يطلب السقاء العوض من الله . وأيضا يعوض الله على الجهد المبذول بمقابل ضئيل وأحيانا بلا مقابل .

ويذكر ابن الحاج أن السقائين يصلون على النبى صلى الله عليه وسلم عند مشيهم فى الطريق بالماء ليسيحوه وكذلك اذا أرادوا أن يفسح لهم فى الطريق يقولون صلوا على النبى محمد صلى الله عليه وسلم ونحو ذلك (٢٣) .

كما نقل الينا ايفليا افندى الصيغ الكلامية التى كان من عادة هؤلاء السقائين أن يشكروا بها عملاءهم جالبين البركة المقدسة على رؤوسهم وهذه الصيغ بعض آيات القرآن الكريم «وسقاهم ربهم شرابا طهورا » « ان اعطيناك الكوثر » « وجعلنا من الماء كل شئ حى » (٢٤) .

واستعمال الآيات القرآنية والصلاة على النبى ينبع من أهمية الماء فى الدين الاسلامى فهو مبعث الحياة والنظافة وعطاء أو صدقة دائمة لمن يريده أن يتصدق ، وطهارة لمن يريد أن يتطهر أو يتوضأ .

وقد كان للسقائين حارة خاصة بهم يقطنها بعضهم ، وهى تبدأ من آخر شارع الشـيخ ريجان حتى شارع درب الحمام . كانت هذه هى السمة السائدة اذ كانت كل طائفة أو أصحاب مهنة أو حرفة واحدة يسكنون فى شارع أو حارة أو درب واحد (٢٥) ، وقد استمر هذا متبعاً الى وقت قريب .

كما كان الشارع الذى يبتدىء من شارع باب زويلة وينتهى أول شارع الحمزية مخصصاً لبيع القرب والدلاء فضلاً عن صنعها ، وقد سمي هذا الشارع باسم شارع القريبه (٢٦) وعم الاسم ليشمل الحى الذى لازال يعرف بذلك الاسم حتى الآن .

ولأهمية مهنة السقاية ، فضلاً عن ضرورة طهارة الماء ونظافته بالنسبة لشعائر الاسلام والصحة العامة ، كانت هناك نظم وقواعد لا بد من اتباعها لضمان نظافة المياه المجلوبة ونظافة الأشخاص (السقائون) ونظافة الأوعية والقرب المستخدمة فى جلب الماء وكيفية الوقاية من المرض وتحاشى المرضى وكذلك مراعاة الآداب العامة ، والا تعرضوا للعقاب من قبل المحتسب . فيذكر ابن بسام بأنه لا بد أن يكون لهم عريف (رئيس) وفى حالة دفع الأمواج للقاذورات الى الشاطئ يجب على السقائين أن يبتعدوا عن تلك القاذورات بالدخول فى المياه الى أن يصبحوا على مبعدة من تلك القاذورات . وفرض عليهم عدم أخذ المياه من أماكن الاستحمام ، وكذلك عدم استخدام الراوية الجديدة مباشرة بل لا بد من تركها فى الماء أياماً حيث أن طعم الماء بها يكون متغير الطعم والرائحة من أثر الدباغة ، ولا يستطيع السقاء استعمالها الا بعد أن يأذن له المحتسب بذلك .

بل انه فمه الرحمة والعناية بصحة الأغلبية ، خاصة أن هذه الأراض معدية ، لذلك لا بد لهؤلاء المرضى من استعمال أوعية خاصة بهم لا يستعملها سواهم .

ولأهمية النظافة واحساس مسئولى ذلك العصر بهذا يؤكد ابن بسام على ضرورة قيام السقائين بجلاء الكيزان النحاس كل ليلة وتطبيب شبابيكها (٢٩) بشمع المسك واللادن (٣٠) الطيب العنبرى وافتقاد الخوابي (٣١) بالبخور والغسل (٣٢) كل ثلاثة أيام .

كما حظى السقائون أيضاً باهتمام علماء الشرع لأهمية الماء - كما سبق القول - لشعائر الاسلام والصحة . فيذكر ابن الحاج بأن للسقاء ثواب عظيم اذا رادى الله فى عمله فعليه أن يجلب الماء من أماكن ظاهرة نظيفة ، كذلك يجب عليه عدم جلب المياه فى الليل حيث لا يستطيع التحقق من نظافة المياه ، وأن لا يلجأ الى الغش فيملأ القربة تماماً ولا يتركها ناقصة . مع تغطيتها بغطاء ظاهر ثقيل لكى لا يتناثر رذاذ الماء منها على ثياب الناس لأن فى ذلك أذى لهم . ومن أجل نصائح ابن الحاج للسقاء قوله : « ينبغى له أن يمشى بالجمل مشياً متوسطاً لا يسرع فيه فيضر بالجمل ولا يبطئ به أيضاً لطول مكث الثقل عليه لغير ضرورة شرعية » .

وفى مجال الآداب العامة واحترام حرمة المنازل يذكر ابن الحاج السقاء بأنه يجب عليه الاطراق برأسه الى الأرض لاحترام حرمة المنازل . وأيضاً يجب عليه عدم دخول منزل به امرأة بمفردها لأن هذا يعتبر خلوة وخلوة بالأجانب محرمة . وغدير ذلك كثير من الأوامر والنواهي والنصائح (٣٤) .

وظل السقائون على هذا الحال منذ البدء لا تغيير فى حياتهم أو حتى فى أدواتهم مؤدين دوراً حيوياً ومهماً فى حياة المجتمع الى أن تم فى عهد الخديوى اسماعيل استعمال ابورات رفع المياه ومد المواسير الى المدينة (٣٥) ومع ذلك استمر السقائون يقومون بمد المدينة بالمياه وذلك لأن شبكة المياه لم تغط المدينة فى ذلك الحين وان تضاعف دورهم الذى ظل يخفت حتى كاد أن يختفى فى بدايات القرن العشرين .

كما ينبغى عليهم وضع التباين فى أوساطهم (٢٧) لستر عوراتهم . أما سقاة الماء بالكيزان فيأمرون بنظافة أزيارهم وصيانتها بالأغطية وتغطية القرب التى يسقون منها . كذلك عليهم عدم سقاية المجذوم والأبرص وأصحاب العاهات والأمراض الظاهرة (٢٨) . ومن الطبيعى أن هذا المنع ليس من القسوة فى شئ كما - قد يتبادر الى أذهان البعض -

خاصة بعد مد مواسير المياه • ومحاولا في الوقت
نفسه اثارة العواطف الوطنية • حقيقة ما أجمل
الصورة الشعرية التي قدمها لنا الشاعر •

وقد تجاوب سيد درويش مع الشاعر الذي
تحدث بلسان السقائين وكأبه احدهم وذلك
ضمن رواية « ولو » مشيرا الى أحوالهم القاسية

يعوض الله
متعترين م الكوبانيه
حيطفشونا
دى صنعة أبونا

يهون الله
ع السقائين دول شقيانين
خواجهاتنا جونا
ليه بيرازونا

متعبرونا يا خلائق

طب رضينا

عملوها فينا

ما ينفعونا ويلزقونا
ويشغلونا يا اخوانا

ياولو وينى
وياخدوا الماهيه

اشمعنى يعنى
ياكلوا الصينيه

م الكوبانيه وعلاوله

يطفح البدرى
يطولشى يتعشى طرشى
يهون الله

وابن البلد دى
ما يتعدلشى يمكن ما
يعوض الله

ويعوض الله

حسبه بتباشير
واهيه ماشيه
مينها نجسه
ويقولوا رايقه

دحنا بنسير
وشككنا كتير
دى شركه غلسنة
تلقاها حادقة وخضره وزورقه

يا آخى ها أو

بيحطو فيها
كبريت وبدرة عفرير

اخيها عليها
كاربونات ونبيت وسلفا

هها أو

ماشيه على البهلى
اشريلى وادعى

يا بنت يا للى
ما تندهيل دى ميتى نيلى

يعوض الله

فى وش جوزك
زير وانزلى تكسير

روحى الوى بوزك
خليه يطير ويحيب لك

فى الحنفية

والنبي تتبت لى قربه
على عقلى يعوض الله
يا أرض احفظى ما عليك
الله يعوض
الله يعوض
الله يعوض
يهون الله

هى : يادلعدى يا معلم طلبه
سقاء : يا صباح القشطه اسم الله
آه يانى من سحر عينيك
على عقلى
هى : على روحى
هو : على جسمى
يعوض الله

وأخيرا يصبح السقاءون صفحة فى كتاب التاريخ وذكرى فى وجدان الناس ولا يبقى
الا اسمهم يأتى على شفاهنا بدون وعى حينما نشاهد بقاء فنداعبه قائلين « أبوك السقا
مات » .



المراجع :

- (١) يبدو أن النيل تجاوب مع شعب مصر عندما عرفوا فضله فاهتموا به وقسى عليهم عندما أهملوه فشع مأوه كما هو حادث الآن .
- (٢) ادولف ارمان ، هرمان رانكه : - مصر والحياة المصرية فى العصور القديمة ، ترجمة د. عبد المنعم أبو بكر ، محرم كمال ، القاهرة ١٩٥٣ ص ٥٢١ .
- سير د. م. فلندرز بترى : - الحياة الاجتماعية فى مصر القديمة ، ترجمة حسن محمد جوهر وعبد المنعم عبد الحليم ، مصر ١٩٧٥ ص ١٩٦ .
- (٣) الحسبة ويقوم بها المحتسب ووظيفته مراقبة الأسواق جاءت من روى .
- (٤) الروايات ومفرداتها وهي القرية واعتقد أنها والحوانيت والموازين والمكاييل والقش الخ
- (٥) ناصر خسرو علوى ت ١٠٥٠م : سفرنامه ترجمة د. يحيى الحشاش القاهرة ١٩٤٥ ص ٤٩ .
- (٦) حسن حبشى : رحلة طافور فى عالم القرن الخامس عشر الميلادى القاهرة ١٩٦٨ ص ٩٨ .
- (٧) ابن بطوطة : ت ٧٩٩هـ رحلته ، بيروت ، ص ٣٢ .
- (٨) على باشا مبارك : الخطط التوفيقية ، القاهرة ١٩٨٣ ج ٢ ص ٧٨ .
- (٩) يدل هذا على أنه كان يوجد نظام الاتفاق بين شخص وسقاء معين ليحلب له الماء نظير مبلغ معين أو بمعنى آخر أن السقاء كان يتعامل مع أفراد خاصين به .
- (١٠) كانت هذه الطريقة متبعة فى الريف المصرى الى وقت قريب خاصة فى الاوائى الفخارية والقفف حيث يعلم البائع على باب من اشترى منه ويأتى فى موسم الذرة ليتقاضى ثمنها ذرة .
- (١١) اندريه زيمون : فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية ترجمة زهير الشايب القاهرة ١٩٧٤ ص ١٠٠ - ١٠١ .
- (١٢) ادوارد وليم لين : المصريون المحدثون ، ترجمة عدلى طاهر نور ، مصر ١٩٧٥ ، ص ٢٨٠ - ٢٨٢ .
- (١٣) الفضة تساوى واحد على أربعين من القرش ونصف الفضة تسمى مفردا . المرجع السابق ص ٤٩٢ .
- (١٤) المرجع السابق ص ٢٨٢ .

حول أصل وانتشار الحكايات الشعبية

د. غراء مهنا

ان الحكاية الشعبية هي العنصر الأساسي في التعبير الشفهي لثقافة ما ، وهي تقدم عددا من الصفات التي ترتبط بهيكل المجتمع الذي تعيش فيه في فترة معينة من حياته ، ولهذا فهي جديرة باهتمام كل من يشتغل بالأدب المقارن ، فعندما نحاول تحديد الصفات الاقليمية الخاصة يجب معرفة الاشكال المختلفة لهذا التقليد الشفهي في المجتمعات الأخرى ، ولهذا فانه في مجال الفولكلور تعد الدراسات المقارنة ذات أهمية خاصة .

ان العمل الفولكلوري أو الشعبي يجب أن يتسم بصفات محددة تميزه بوضوح عن الأشكال الأخرى للفن الشفهي .

وتملكه وتضيف اليه أو تحذف منه ، فهي تنتقل من راو الى آخر ، فيضيف الأول بعض التفاصيل ويحذف الآخر البعض ، أو يدمجها مع تفاصيل أخرى .

وتتميز الحكايات الشعبية بعمرها الطويل فهي تقال وتتردد وتحكى عبر العصور والقرون ، وعادة ما يكون مصدرها حكايات أخرى كانت تروى منذ مئات أو آلاف السنين ، ومن الممكن أيضا أن تكون بقايا أسطورية أو أفكار أو معتقدات قديمة . ومن المحال معرفة أين أو متى ولدت ما دامت تعيش في كل مكان وكل زمان دون تحديد زمني أو مكاني . تختفي الحضارات

ولكن ما هو المقصود بالعمل الشعبي هل هو العمل الذي يكتبه أو يؤلفه فنان من أبناء الشعب ؟ هل العمل الشعبي هو العمل الذي يتمتع بشعبية كبيرة وله قراء كثيرون ؟ هل العمل الشعبي هو العمل الطبيعي ، الواقعي ، التلقائي ؟

ان الأدب الشفهي بصفة عامة والحكايات الشعبية بصفة خاصة ما هي الا عمل انساني عام شعبي ، غير فردي ، عمل يشعر به الجميع ويفهمه الجميع ، فهو انتاج تلقائي لشعب ما ، عمل مجهول المؤلف ، فهو انتاج لشخص أو اثنين ولكن سرعان ما تتناوله الجماعة لتعدله

قرن على بردية مصرية ترجع الى القرن الثالث عشر قبل الميلاد توجد وتكرر في حكايات أوربا كلها *

ان هذا التشابه بين الحكايات بالرغم من تباين المسافات الزمانية والجغرافية يرجعه البعض الى تشابه الظروف البيئية والمشاكل التي يواجهها الناس في مختلف البلاد ويجدون لها الحلول نفسها فيفسرون بذلك تكرار التفاصيل ذاتها والمواضيع في العالم كله ، ووجود الحكاية بعينها في بلاد مختلفة في آن واحد ، فيقول Joseph Bédier

« ان كل حكاية أو نموذج لحكاية من الممكن أن يؤلف ويعاد تأليفه من جديد مئات المرات في أزمنة وأماكن مختلفة وان التشابه الذي نلاحظه بين حكايات بلاد مختلفة ما هو الا نتيجة لتشابه العوامل الأخلاقية للعقل البشري » (٢) *

بالطبع من الممكن أن نعتقد أن العقل البشري يخلق الفكرة نفسها في أزمنة وبلاد مختلفة لأن الحكايات بنيت على مواضيع أساسية في حياة الانسان وهي تتعرض لمشاكل تهم البشرية كلها مثل العلاقة بين الانسان والكون ، والعلاقة بين الرجل والمرأة الخ *

ويعتقد جريم Grimm ان هذا التشابه من الممكن أن يكون وليد الصدفة فيقول :

« توجد مواقف بسيطة وطبيعية للغاية ، لذلك توجد في كل مكان مثل هذه الحكايات التي تتكرر وتتماثل بلغات مختلفة لا توجد أية صلة بينها .. وذلك لأن شعوبا مختلفة قلدت بالطريقة نفسها أصوات الطبيعة » (٣) *

وهذه النظرية تفترض وجود مواقف ومصالح ودوافع مشتركة للبشرية كلها . وهي تقوم على أساس افتراضات أخلاقية عامة يتقبلها كل

وتتعاقب الثورات السياسية والاجتماعية والدينية ولكن هذه الحكايات التي لا نعرف مصدرها بالتحديد تعيش في ذاكرة بعض الرواة أو الباحثين ، فهي ثمار لتأملات وتجارب الشعوب ، ولذلك تشابه ويمكن أن نرجعها لبعض الأفكار الرئيسية (الأفكار - الأم) . فنجد في الحكايات العناصر نفسها وان اختلف ترتيبها ولا يمكن أن يكون هذا التشابه وليد الصدفة :

« اذا كان كل اقليم يحصد حكاياته من فروع الاشجار الفولكلورية التي تزين أرضه ، فان هذه الفروع جميعا تنتهي الى شجرة ضخمة تغوص جذورها في الأرض كلها . ويغذى هذه الشجرة اقتران الشعبي المنتشر في العالم كله » (١) *

لنأخذ مثلا تيمة منتشرة في الحكايات الشعبية وهي الخطيئة المستبدلة : اذ تأخذ فتاة دخيلة مكان الخطيئة الحقيقية في الوقت الذي سوف تسافر فيه الى الزوج ، فنجد هذه التيمة في الحكايات الشعبية الفرنسية « حب البرتقالات الثلاث » وفي الحكاية المصرية المقابلة « الليمونات الثلاث » بالتفاصيل نفسها تقريبا : ويوجد مثال آخر في حكاية قديمة ترجع الى العصور الوسطى « الكيس المملوء بالحكمة » وفيه تطلب الزوجة من زوجها أن يحضر من رحلته كيسا مملوءا بالحكمة وفي الحكاية المصرية كشكول ذهب تطلب الزوجة علبة الصبر *

وهكذا اذا انتقلنا من حكاية فرنسية الى حكاية أخرى مصرية نجد أمثلة متشابهة كثيرة ، ولا يقتصر الأمر فقط على نماذج عامة لحكايات متشابهة ولكن الحكايات نفسها تتطابق مما يثير الدهشة ، فمن ملايين المواضيع التي يمكن ان نتخيلها يوجد عدد محدود من المواضيع المتشابهة يتكرر كثيرا : تنافس الأخوة - البحث عن الشيء المفقود ، الخطيب المتمثل في صورة حيوان الى آخره .. ان تيمات وتفاصيل كثيرة من حكاية مصرية قديمة « الأخوان » وجدت منذ

Symbolisme des contes de Feés, L'arche, 1949, Loeffler-Delachaux, Marguerite, Le (١) p. 9.

Bédier, Joseph, Les Fabliaux, Bouillon, 1895, p. 36. (٢)

Ibid., p. 38. (٣)

شعب أو مجموعة من البشر ولكن على العكس من ذلك هي تسافر وتنتشر وتنكيف وتختلط بحكايات أخرى ويقول Roger Pinon :

« إن هذا المسافر ذو الأشكال المتعددة يمكن التعرف عليه بالرغم من ملابسه المختلفة لأنه يمتلك وحدة موضوعية مرنة الى درجة كبيرة يمكنها التكيف مع البيئة في كل اقليم - ان التقاليد الدينية والعرفية تختم كل حكاية بختمها الخاص والراوى ايضا يصيف اليها بطريقته الخاصة وأسلوبه المتميز ووسائله المفضلة» (٣)

وليس المقصود هنا أن نتابع الحكايات الشعبية في هجرتها حتى وطنها « المجهول » ولا أن نبحث عن أصلها ولكن أن نتعرف عليها من خلال الأشكال التي أضافتها هذه أو تلك الحضارة ، فالحكايات اكتسبت في كل بلد صفات خاصة تميزها عن مثيلاتها في البلاد الأخرى ، وهذا ما يؤكد Soriano :

« من عصر الى آخر تظهر الحكاية كواقع يرفض أى تغيير وفي الوقت نفسه كمادة لينة يسهل تشكيلها ويمكنها أن تكيف مع احتياجات متغيرة » (٤) .

هذه التغيرات تتفق مع تطور العادات والمعتقدات وظروف المعيشة ، فالحكايات في تنقلها تحمل علامة الأفكار والمعتقدات الاجتماعية والدينية الخاصة بكل بلد . ولا تصل الحكايات لشكلها النهائى الا اذا كتبت ونسخت فعندئذ تكف عن التغير والتطوير على تلك الصورة

انسان أو خرافة لا تتعارض مع أى عقيدة أو ديانة فيقبلها المسلم والمسيحي على السواء .

ولكن هل من المعقول أن هذه الحكايات المتشابهة لا تربطها وحدة الأصل ؟ وهل من المعقول أن تكون انتاج تلقائى للعقل البشرى ؟ يرفض Cosquin هذه النظرية فيقول :

« ان اقتناعى بأن هذا مستحيل الحدوث يزيد ويتأكد أكثر فأكثر ، فهذه النظرية لا أساس لها فاذا قابلنا فى الشرق والغرب حكايات متشابهة فهذا يعنى أن الأصل واحد ثم انتشر من بلد الى بلد » (١) .

ولكن كيف استطاعت هذه الحكايات أن تعبر بسهولة حدود اللغة ؟ هنا يبرز دور الفرد ، ففي الحالات التى تقطع فيها الحكاية مسافه طويلة يجب أن تفر فى الرحالة والبحارة والتجار ، فهذه الحكايات انتقلت فى العصور الماضية عن طريق الارساليات والجنود - فلكي تنتقل حكاية من بلد الى آخر يكفي أن يجتمع اثنان من الرواة من بلدين مختلفين وأن يفهم أحدهما لغة الآخر :

« لا نحتاج أن نفترض وجود هجرات أو غزوات فيكفى أن ترسو سفينة ، أن يشتري عبد ٠٠ الخ فهكذا يمكن تفسير الانتشار المادى السريع للحكايات وسهولة انتقالها » (٢) .

ان هذه النظرية ، أى سفر الحكاية من بلد لبلد يفضلها Roger Pinon ويسمىها الانتقال « من الفم الى الأذن » وهذه القدرة على الانتشار تثبت لنا أن الحكاية ليست ملك

الأصل الشفهي	الشفهية ٠٠	الكتابة ٠٠	الأدب
	٠٠ متغيرة تتشكل كثيرا (الرواة)	ثابتة على شكل نهائى	متغيرة تتشكل كثيرا (المؤلفون)
القراءة ٠٠	الانتقال من الشفهية الى الكتابة		

(١) Cosquin (Emmanuel) *Quelques observations sur les incidents compouns aux contes européens et aux contes orientaux*, extant from Transactions of the Intemation of Folklore congress 1892, p. 68.

Bremond (Qande), *Logique du Récit*, Poétique, Seuil, 1973, p. 52.

Pinn (Roger), *Le conte merveilleux comme sujet d'étude*, Liège 1955, p. 7.

Soriano (Marc), *Les Contes de Perrault*, Gollinard, 1968, p. 468.

قيل أن تكتب الحكايات كانت أحيانا تختصر بشدة أو يتم تطويلها وذلك نتيجة لتكرارها في مختلف العصور ، فكان الرواة يشكّلونها فيضيفون بعض العناصر التي قد تعجب المستمعين والتي نتجت عن الشفوية لا تتعلق بالافتصايل ويظل الأساس واحد .

فهذه « براويز » أو « تطريز » حول مواضيع ثابتة ولكن توجد بالطبع حكايات ترتبط بزمان أو مكان معين أو معتقدات خاصة ولا يتقبلها الا مجموعة معينة من الناس مثل بعض الحكايات الدينية سواء كانت اسلامية أو مسيحية وهذه الحكايات كما يقول Bédier لا تسافر فهي ترتبط بجنس أو عقيدة ولذلك تسمى **بالحكايات العرقية** ، أما الباقي فهي الحكايات العالمية الى تغير ثيابها وعاداتها ولغتها وتغير الحدود وتكون مادة شائعة للدراسات المقارنة .

ولكن كيف يمكننا أن نقارن بين نموذجين مختلفين لحكاية واحدة ؟ يقترح Bédier الأسلوب التالي : يجب أولا أن نجرد الحكاية من التفاصيل حتى نصل الى الهيكل أو الموضوع الأساسي للنص فيقول :

« يجب أولا وبالضرورة أن نميز بين العناصر الرئيسية التي تكون حقيقة الحكاية وبين العناصر الأخرى التي تعد من الاضافات أو الزيادات ولا أهمية لها » (٥) .

فالأولى ترتبط بثقافة معينة وبشعب معين وهي ثابتة لا تتغير ويرمز لها Bédier بالحرف اليوناني Ω أما الزيادات والاضافات فترتبط

بتفاصيل تخص العادات والصفات ويرمز لها بالحروف اللاتينية a, b, c, d .

وهي تتغير وتختلف كثيرا .

فالحكاية اذن هي مزيج من Ω (أي العنصر

الرئيسي الثابت) + a, b, c, d (أي الاضافات

المتغيرة) . ان مقارنة هذه الاضافات في

النماذج المختلفة لحكاية واحدة يمكن أن تطلعنا

على مدى انتشار الحكاية فهي دليل على التشكيلات

المختلفة التي تعرضت لها الحكاية في سفرها

من بلد الى آخر ، والاضافات التي أضافتها

كل مجموعة من الناس وفقا لأفكارها ومعتقداتها

وهكذا فاذا جردنا الحكاية من هذه

الاضافات واقتصرنا على عناصرها الأساسية

لا نجد أي عنصر خاص بمجتمع معين أو بلد

معين .

يتبقى لنا اذن أن نفرق بين الحكاية الشعبية

والأنواع الشعبية الأخرى كالأسطورة والميثية

والحكاية على السنة الحيوان أو الفابيولا .

تحكي الأسطورة عادة عن حياة قديس ، أما

الميثية فهي محاولة لتفسير الظواهر الطبيعية

والأبطال يكونون عادة من الآلهة أو القوى

الخارقة ، وتهدف كل من الأسطورة والميثية

الى تفسير الظواهر الخارقة وتختلفان عن الحكاية

في بنيتهما . واذا جردنا الميثية من محتواها

الديني قد نصل الى خلق حكاية شعبية أو

خرافية وهذا ما يسميه Jan de Vries الحكاية -

الميثية » وما يطلق عليه Ploix « حكاية ميثية »

أما الحكاية على السنة الحيوان فهي تدور في

عالم الحيوان وتتضمن حكمة أو درسا أخلاقيا .

العالم	الحكاية	الميثية	الأسطورة	الفابيولا
	انساني + خارجة للطبيعة	الهي	خارق للطبيعة	حيوان
الموضوع	شئ	ظواهر خارقة		
النهاية	سعيدة	—	مأساوية	تشتمل على موعظة أو درس أخلاقي

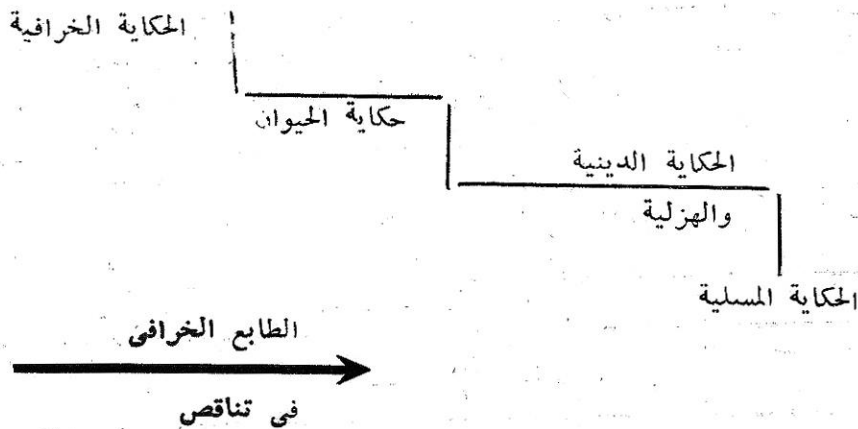
ولكن كيف تصنف الحكايات ؟ من الممكن ان
نقسمها وفقا لمواضيعها ٠٠

ولكننا حين نتحدث عن تصنيف الحكايات
لا يمكن أن ننسى نضيف Anti-Aarne
فهو يجمع ويقارن النماذج المختلفة
لكل حكاية في العالم كله ويسمى كل موضوع
نموذجا ويعطيه رقمه الخاص ، وبعد ذلك قام
مع Stith Thompson الأمريكي بوضع
التصنيف العالمى المعروف باسميهما :

- ١ - (أ) حكايات الحيوانات من ١ الى ٢٩٩
- ٢ - (ب) الحكايات الخرافية من ٣٠٠ الى ٧٤٩
- (ج) الحكايات الدينية من ٧٥٠ الى ٨٤٩
- (د) الحكايات الخيالية من ٨٥٠ الى ٩٤٩
- (هـ) حكايات اللصوص وقطاع الطرق من ٩٥٠ الى ٩٩٩
- (و) حكايات العفريت المخدوع من ١٠٠٠ الى ١١٩٩
- (ز) نكت وحكايات هزلية من ١٢٠٠ الى ١٦٩٩
- (ح) حكايات هزلية عن الرهبان من ١٧٠٠ الى ١٨٤٩

والحكاية الشعبية تنوع مواضيعها فنجد
الحكاية الخرافية (غيلان - سحرة - قوى خارقة)
وهي ما يسميها Propp الحكاية التى تتكون من
سبعة أشخاص « (البطل - الأميرة - الشخصية
الشريرة - الراسل - الشخصية المانحة - البطل
المزيف - العامل أو الأداة المساعدة) أما
Livi-strauss فهو يعرفها بأنها الحكايات التى
تبدأ من نقطة انطلاق وتتمثل فى الحياة وتنتهى
الى نقطة وصول أو التقاء . تتمثل فى الزواج
وبينهما مجموعة كبيرة من الوظائف : مكافاة -
مساعدة - عدوان .

ونجد أيضا حكاية الحيوان وهي من الحكايات
الشعبية ذات الطابع الخرافى أيضا فالحيوانات
تتكلم وتمتلك قوة سحرية . ومن الضرورى أن
نفرق بين حكايات الحيوان والحكايات الخرافية
التي يوجد بها بعض الحيوانات ، فنجد فى الأولى
تناقضا بين الانسان والحيوان أو بين الحيوانات
وبعضها البعض وتمثل الحيوانات الشخصيات
الرئيسية وتنقسم الى مجموعتين : الخادع
والمخدوع ، أما فى الثانية فتساعد الحيوانات
البطل ، اما بمصاحبته أو اعطاؤه قوة خارقة
فهى حيوانات معاونة ومانحة . ويوجد أيضا
الحكايات الدينية والهزلية والمسلية كما توجد
حكايات التحذير ولكنها تشترك كلها فى صفة
واحدة ولها طابع خرافى يزيد فى بعضها
ويقل فى البعض الآخر : والتدرج التالى يوضح
الامر .



(ط) حكايات الأكاذيب من ١٨٥٠ الى ١٩٩٩

(ى) حكايات المغامرات ٢٠٠٠ الى ٢١٩٩

(ك) حكايات الحيل والخدع من ٢٢٠٠ الى ٢٣٩٩

(ل) حكايات غير مصنفة من ٢٤٠٠ الى الآخر ٠٠٠

والحكاية ليست نصا مسليا فقط ولكنها تمتلك بنية تخضع للتحليل ويوجد لذلك منهجين للبحث : منهج Fropp (عقلي) ومنهج Lévi-Straus و Grevinas (لغوي)

ويقول Roland Barthes انه يوجد ثلاث مستويات مرتبطة ارتباطا وثيقا : أولا الوظيفة ولا يمكن أن يكون لها معنى الا فى اطار الأحداث ، والحدث نفسه لا يحصل على معناه الشامل الا اذا كان مرويا أى خاضعا لرواية لها منهجها الخاص : اذن الوظيفة - الحدث - والرواية هم العناصر الثلاثة المرتبطة بتحليل أى حكاية .

وللحكايات الشعبية عالمها الخاص الذى ما تزال أسرارها مجهولة حتى الآن والذى يرتبط ارتباطا وثيقا بتجارب البشرية ، ولا تكتفى الحكاية الشعبية بدورها المسلى ولا بالتعبير عن أحلام وآلام البشر ولكن لها وظائف أخرى متعددة

وظيفة تعليمية أو اخبارية لأنها مصدر للمعلومات نهى تعكس صورة المجتمع الذى تعيش فيه .

- وظيفة وعظية لأنها دروسا اخلاقية وتضرب لنا مثلا يحتذى

- واخيرا فالحكاية الشعبية خليط من الواقع والخيال ، من الماضى والحاضر ، من الجيد

والهزل ، فيظهر الخيال واقعا والواقع خيالا وتشابه الحكايات من بلد الى بلد وهذا التشابه كما أشرنا من قبل - له عدة تفسيرات :

- اما أن تكون الحكاية الشعبية ميراثا يرجع لى عصور ما قبل التاريخ ولكن هذا التفسير مرفوض لأن الحكايات الشعبية تظهر بها حضارة متقدمة نوعا ومجتمع منظم وليس بدائيا: ملوك ، قصور ، حكام ومحكومين ، طبقات مختلفة من الشعب : تجار ، جنود ، حراس ٠٠

- اما أن العقل البشرى الخلاق تخيل الحكايات نفسها من بلاد مختلفة وعصور مختلفة . وفى ظروف ثقافية مشابهة . ولكن هل من الممكن أن يكون التشابه الى هذا الحد ؟

- من الممكن أيضا أن تكون الحكاية الشعبية الشفوية مصدرها الأدب المكتوب فى قديم الزمن ولها مؤلف عاش فى عصر سابق ولكن لا شىء يؤكد هذه النظرية ولا يوجد أى أثر أو أى مخطوط . ثبت ذلك . وأخيرا يوجد تفسير يبدو مقبولا فى دأينا وهو أن الحكاية الشعبية ولدت فى مكان وزمان محدد وانتشرت عن طريق التبادل سواء كان ثقافيا أو تجاريا ٠٠ فمثلا تشابه الحكايات الفرنسية والمصرية يرجع الى أن هذين الشعبين فى حوض البحر المتوسط تبادل الحكايات ، خاصة أن العلاقات بينهما قديمة : الحروب الصليبية - حملة بوناپرت ، التجارة ، السفر والترحال الى آخره ٠٠

اذن فالحكايات المتشابهة غالبا ما يكون لها أصل واحد ومنبع واحد ثم انتشرت من مكان الى مكان ، يضيف اليها البعض ، ويحذف منها البعض ولكن يظل الجوهر واحدا والأساس ثابتا . وفيما يلى نموذجان لحكائيتين شعبيتين انتشرت كل واحدة منهما فى مصر وفرنسا وسنلمس بوضوح كاف أن الأصل واحد وثابت وأن التفاصيل والاضافات هى التى تتغير ٠٠

عنوان الحكاية فى التصنيف الدولى (أرن - طومسون) ؛

- خدى العلبه دى وافتحها قبل ما تدخل البيت .

ولما فتحت البنت العلبه بقت وحشه وشكلها يخوف .

الأم زعلت قوى واستمرت فى معاملتها الوحشة للبنت الكبيرة وفى حمايتها للبنت الصغيرة الى بقت وحشه خالص .

وبعد كام يوم بعث الأب بنته الكبيرة للطاحونه راحت لأنها مطيعه وهى بتعيط علشان كانت خايفه وقبل ما توصل قابلت العذراء الى قالتها :

- رايحه فين يا بنتى ؟

- أنا رايحه الطاحونه وخايفه قوى .

- خدى أنا حديكى عيش أبيض وكلبه وانتي بتاكل العيش ما تنسيش تدى الكلبه قد ما ناكلي .

البنت سمعت نصيحة العذراء وكانت بتدى الكلبه أكثر ما بتاكل وفى نص الليل حد خبط على الباب كان العفريت البنت قالت للكلبه :

- أقول له ايه ؟

اسأليه عايز ايه ؟

- ورد العفريت افتحولى .

البنت قالت للكلبه :

- يا كلبتى حانقول ايه ونعمل ايه ؟

قوليله يجيبلك فستان بلون الهوا

العفريت راح وجابه ، البنت قالت

الجنيات : عنوان الحكاية المصرية أمنا الفولة
عنوان الحكاية الفرنسية الفتاتان ، القبيحة والجميلة :

(حكاية من ليون جمعت من منطقة اللوار العليا) .

كان فيه ست عندها بنتين واحدة حلوة وواحدة وحشه البنت الحلوه كانت غير مؤدبه ورزله ودايما تتلوى أما البنت الوحشه على العكس كانت مؤدبه ولطيفه وتعامل الناس كلهم كويس وبالرغم من صفاتها الكويسه دى أمها ماكانتش بتحبها وكانت تخليها تعمل كل الشغل ، أما الحلوه على العكس ماكانتش بتعمل حاجه وأمها كانت بتحبها جدا .

وفى يوم البنت الطيبه راحت تدور على ميه قابلت العذراء الى قالتها :

- تيجى تفلينى ؟

- حاضر .

وهى بتغليها العذراء سألتها لقيتى ايه :

(ردت البنت الصغيرة)

- لقيت جنياهات دهب

قالتا العذراء خدى واعطتها علبه وقالتلها افتحى العلبه دى لما تروحي البيت .

البنت سمعت النصيحه ولما فتحت العلبه بقت حلوه ، حلوه زى النهار أحلى من أختها بكتير أختها غارت منها وطلبت من أمها انها تروح هى كمان تجيب ميه .

- أجابتها الأم أنا موافقه لأنها كانت هى كمان غيرانه من البنت الكبيره . البنت راحت عند الميه وقايلت هناك العذراء زى أختها وطلبت منها تغليها .

- أفليكى ! قالتا البنت باستنكار وبعدين

سألتها العذراء لقيت ايه ؟

- لقيت قمل وبراغيت .

- يا كلبتي حانقول آيه ونعمل آيه ؟

- قوليله يجيبلك أجمل شال وأجمل جزمة يلاقيها .

- البننت قالتله وجاب لها كل الى طلبته وخبط على الباب مرة ثالثة البننت قالت للكلبة:

- يا كلبتي حانقول آيه ونعمل آيه ؟

- قوليله ياخذ مصفاه ويصفى فيه البعيره كلها وانتي تفتحيله

- البننت قالتله والعفريت راح يصفى فيه لغايه ما النهار طلع البننت راحت واخده كل الحاجات الى جابها العفريت الفستان والجزم وودتها لأمها وأختها الى غارت منها وقالت :

- أختي دايمًا عندها كل حاجه أنا كمان عايزه أروح أنا في الطاحونه

- أيوه . قالتها الام انتي حتروحى .

تاني يوم البننت راحت الطاحونه وقابلت العذراء وسألته رايحه فين .

- ما انتي شايفه أنا رايحه فين أنا رايحه الطاحونه .

- ما انتيش خايفه

- أنا خايفه شويه

- حدى أنا حديكى كلبتي الى حتحميكى من الخوف وعيش أبيض كل أما تاكلى تدى للكلبه قد ما تاكلى .

لكن البننت كانت فجعانه كلته كله تقريبا من غير ما تدى للكلبه وما ادتهاش غير حته صغيره ولما جه نص الليل العفريت خبط على الباب البننت قالت للكلبه :

- يا كلبتي حانقول آيه ونعمل آيه ؟

الكلبة قالتها : قوليله يدخل

- البننت قالتله والعفريت دخل وخطفها والاب والام ما فضلهمش غير البننت الى ما يبجوهاش * .

حكاية أمنا الغولة : **

كان فيه ست عندها بنت حلوه قوى ، الست ماتت وجوزها اتجوز واحد تانيه . وغارت مرات أبوها من ست الحسن (ده كان اسمها علشان كانت حلوة ورقيقة وما فيش مثيل لحلاوتها) واتمنت رينا يرزقها بنت حلوه لكن البننت الى ولدتها كانت وحشه جدا وسمتها زليخة . وكانت مرات الأب تخلى ست الحسن تكنس وتمسح وتعمل شغل البيت . وكانت ست الحسن ما عندهاش غير هدموم مقطعة أما زليخة فكانت هدمومها جديدة وحلوه .

وفى يوم مرات الأب بعثت ست الحسن علشان تجيب فيه . وفى سكتها بيع سودانى فقامت له :

« صباح الخير يا عم يا بيع تدينى شوية سودانى ؟ الراجل اداها . وبعدين قابلت واحد بتاع سمسم طلبت منه سمسم اداها وبعدين لقيت بيت كبير عتمه ساكنه فيه الغولة فخبطت على الباب . فلما فتحت لها الغولة قالت لها :

- « صباح الخير يامه الغولة » .
ردت الغولة :

- « عايزه آيه وآيه حكايتك ؟ » فحكّت لها حكايتها ، وبعدين الغولة طلبت منها أنها تغليها قعدت تغليها وتاكل السودانى والسمسم وترمى القمل وتقول لها : « قملك حلو يامه الغولة » ففرحت الغولة ونزلتها فى بير وقالت :

« يا بير يا بير املاها ذهب وحرير كثير »

وبعدين اديتها بلاص وقالت لها كل شجره تقابلك ارويه .

البننت قابلت شجرة الفل فروتها وقالت لها:

- « صباح الخير يا شجرة الفل » فردت الشجرة :

* Conte type No. 12 L'ogresse.

Titre international : «Les Fées», no 480.

Titre de la version française : «Les Deux Filles, La Laido et la Jolie», p. 188, t. II.

(**) هذه الحكاية روتها السيدة/ نادية عبد الوهاب (٢١ سنة من مواليد كفر الزيات - محافظة البحيرة ، وقد

روتها فى الاسكندرية يوم ١٩٧٦/٦/٢٥ .

- « صباح الخير يجعل بياضى فى وشك »
بعدين قابلت شجرة الورد الأحمر فروتها
وقالت لها :

- « صباح الخير يا شجرة الورد الأحمر »
فردت الشجرة :

- « صباح الخير يجعل حمارى فى خدودك »
وبعدين قابلت شجرة الزيتون فروتها وقالت
لها الشجرة :

- « يجعل سوادى فى عينك »

وبعدين قابلت النخلة وقالت لها بعد ما روتها
وصبحت عليها :

- « يجعل طولى فى شعرك »

رجعت ست الحسن لمرات أبوها وهى جمالها
زايد فاتغاظت منها وسألته منين كل الجواهر
دى فحكى لها ست الحسن حكايتها .

مرات أبوها بعنت بنتها للغولة . وفى السكة
قابلت بياح السودانى وبياح السمسم لكن
مارضيوش يدوها وبعدين راحت بيت الغولة
وخبطت على الباب ففتحت لها الغولة وقالت لها :
« عايزه آيه » وآيه حكايتك ؟ ردت : « أنا زليخة »
وحكى لها حكايتها وبعدين قالت لها الغولة
فلينى . فكانت تطلع القمل وتقتله وتقول :

« اخيه قملك وحش يامه الغولة اخيه »
فنزلتها الغولة فى بير وقالت :

« يا بير يا بير املاها تعاين وصراصر كثير »

فطلعت مليانه بالحشرات وبعدين اديتها
بلاص الميه وطلبت منها تروى الشجر فى الطريق
البنت قابلت شجرة الفل الأول ومارضيتهش
ترويه فقالت لها :

- « يجعل بياضى فى شعرك »

بعدين قابلت شجرة الورد الأحمر ومارضيتهش
ترويه بارضه فقالت لها :

- « يجعل حمارى فى عينك »

وبعدين قابلت شجرة الزيتون الى قالت لها :

- « يجعل سوادى فى وشك »

وأخيرا النخلة قالت لها :

- « يجعل طولى فى جسمك »

ورجعت البنت لأمها وأوحش من الأول وأمها
اتخضت وعيت . وكانت ست الحسن تخدمها
وهى ديانة أما بنتها ما رضيتش تأخذ بالها
منها .

وفى يوم أمير اتقدم لست الحسن علشان
يتجوزها . وفى ليلة الفرح الأم حطت بنتها
فى المحمل مكان ست الحسن وجبت ست
الحسن فى البيت . الأمير عرف فقتل زليخة
وأما واتجوز ست الحسن وعاشوا مع بعض
فى القصر فى أحسن حال وتوته توته فرغت
الحدوته حلوه ولا ملتوته ؟ *

عنوان الحكاية فى التصنيف الدولى

(آرن - طومسون)

الديب والمعزة والمعيز الصغار

عنوان الحكاية المصرية : الديب والمعيز

عنوان الحكاية الفرنسية : التعلبة والديب

كان فى مره معزه عندها معزتين صغيرين
عايشين فى وادى ورا الجبل وكانت المعزة
تخرج الصبح ترعى ولما ترجع عند غروب
الشمس تخبط على الباب بقرونها وتقول :

* Une femme avait une fille très belle. Un jour, la femme mourut et le père se remaria. La belle mère fut ,

- افتحوا افتحوا يا معيزى يا صغار
أنا جايه لبن فى بزازاتى
وجايه نار فى رجلاتى
وجايه فروع الشجر على قرونى الصغار
التعلبه اللثيه سمعتها فى يوم وقالت
لنفسها :
- أنتى كمان تعرفى تعلى كدم
وفى يوم كانت المعزه خرجت ترعى قرب
التعلبه من الباب وقالت وهى بتقلد صوت المعزه
الرفيع :
- افتحوا افتحوا يا معيزى يا صغار
أنا جايه لبن فى بزازاتى
وجايه نار فى رجلاتى
وجايه فروع الشجر على قروناتى
افتحوا افتحوا يا صغار

ولما سمع المعيز الصغيرين الصوت التخين
والعالى أعلى وأتخن من صوت التعلبه عرفوا انه
صوت الديب الى مامتهم كلمتهم كثير عنه وقعدوا
يمأماوا ومارضيوش يفتحوا الباب أبدا وراح
الديب ينام وهو جعان *

- صلوا على النبى
- عليه الصلاة والسلام **

كان مره فيه معزه عايشه مع ولادها ثلاث
معيز صغار فى بيت هادى وكانت المعزه واخده
بالها قوى من ولادها الصغيرين . وكانت دايم
تقفل باب البيت لأنها كانت خايفه من الديب .
كل يوم الصبح كانت تسبب ولادها علشان
تروح الغيط تجيب لهم أكل وكانت تقول لهم:
- « خلوا بالكو وأوعوا تفتحوا للديب »
وفى المسا لما ترجع كانت تخبط على الباب
بقرونها وتقول :

المعيز الى ما كانش عندهم غير كام شهر
ما كانش عندهم خبره وافتكروا ان مامتهم على
الباب وفتحوا للتعلبه ولما لقوا حيوان غريب
فى بيتهم قعدوا يماأماوا وينادوا على مامتهم
التعلبه ماكنتش بتحب الدوشة خافت وجريت
من غير ما تعمل لهم حاجه وخذت معاها حته جنبه
التعلبه راحت تاكل الجنبه فوق صخرة ولأنها
ما كانتش بتحب الحث الناشفه سابقتها تقع وكان
فيه ديب معدى حيموت من الجوع تحت الصخره
قاعد لم الحث الناشفه وكلها ولقاها أحلى من
العسل فقال للتعلبه :
- يا تعلبه يا ختى منين أنتى جايه الجنبه
الناشفه الطعمه *
- من بيت المعزه *
- وازاى أقدر أنا أدخل

* Titre international : "Le loup, la chèvre et les chevreaux".
Titre de la version française : «La Renarde et le loup», p. 158, t. III.
(★★) حكاية المعزة والمعزات الثلاث الصغار ، روتها السيدة زكية (السن ٦٠ سنة) فى حلوان محافظة القاهرة
فى ١٩٧٥/١٠/٣ .

- « افتحوا لي يا ولاداتي

الحشيش على قرناتي

واللبن في بزازاتي »

وكان المعيز الصغار يفتحوا الباب وهم فرحانين
جدا ، ويقفلوه على طول .

وفي يوم كان فيه ديب جعان يبلف حوالين
الباب ، وسمع كلام الأم وتاني يوم خبط على
الباب وقال للمعيز الصغار

افتحوا لي يا ولاداتي

الحشيش على قروناتي

واللبن في بزازاتي

المعيز الكبار كانوا عايزين يفتحوا الباب
لكن المعزة الصغيرة صرخت وقالت :

- « لا ده مش صوت أمنا ده صوت الديب »

لكن اخواتها فتحوا الباب غصب عنها فجريت
بسرعة المعزة الصغيره واستخبت في القرن .
وأول الباب ما اتفتح هجم الديب على المعيز
وأكلهم .

وفي المساء ، لما رجعت الأم ما لقيتش غير
المعزة الصغيره فسألته :

- فين اخواتك ؟

- قالت لها :

- « أكلهم الديب » .

وخرجوا مع بعض يدوروا على الديب وخبطت
المعزة على الباب : « توك ، توك ، توك » فقال
الديب :

- « مين بيخبط على قبتي

وأنا باكل في لقمتي

طارت شرارة حرقت جبتي » .

قالت له :

- « أنا المعزة الهنديه

أم القرون الملوية ، تيجي تناطحني »

قال لها :

- « مش أنا اللي أكلت ولادك »

راحت المعزة عند واحد تاني وخبطت على
الباب : « توك ، توك ، توك » .

فقال الديب :

- « مين بيخبط على قبتي

وأنا باكل في لقمتي

طارت شرارة حرقت جبتي »

قالت له :

- « أنا المعزة الهنديه

أم القرون الملويه

تيجي تناطحني » :

قال لها :

- « مش أنا اللي أكلت ولادك » .

راحت لديب تالت وخبطت على الباب : « توك
توك ، توك » .

فقال الديب :

- « مين بيخبط على قبتي

وأنا باكل في لقمتي

طارت شراره حرقت جبتي » .

فقالت له :

- « أنا المعزة الهنديه

أم القرون الملويه

تيجي تناطحني » .

قال لها :

- « أيوه أنا اللي أكلت ولادك » .

راحوا عند شط البحيرة والمعزة قالت للديب:

- « كل واحد منا يشرب فيه البحيرة وحنشوف

مين حيخلصها الأول » .

وعملت نفسها بتشرب والديب قعد يشرب

لغاية ما البحيرة نشفت راحت المعزة قايله له :

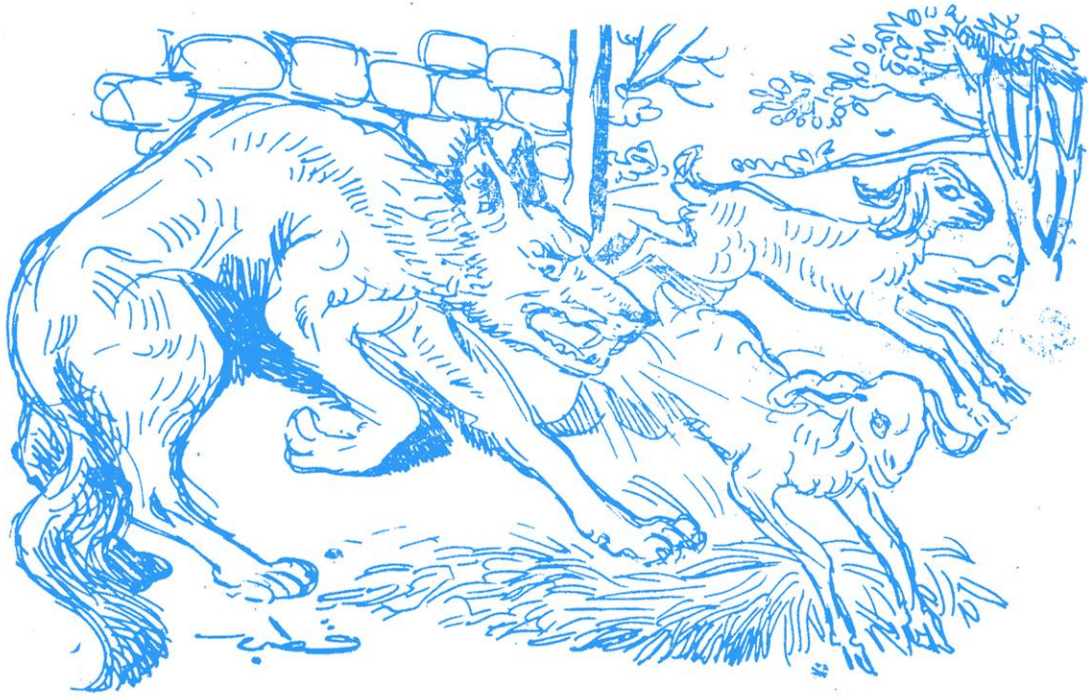
- « كل واحد يروح من ناحية وبعدين نتناطح »

كل واحد راح من ناحية وجريت المعزة بسرعة

ونطحت بقرونها بطن الديب المنفوخة راحت

مفرقة على طول . ونزلوا المعيز الصغار وهم

يقولوا :



ففتح حمحم وزمزم الباب للغولة راحت
وكلاهم أما أرطوش الرمادى استخبى فى عين
الفرن فالغولة ما شفتهوش ومشيت .

جات الأم الحقيقية وقالت :
« افتحوا لى يا ولاداتى »

الحشيش على قروناتى
واللبن فى بزازاتى »

ففتح لها أرطوش الرمادى سألته عن اخواته
قال أكلتهم الغولة قالت له أكلتهم أكل ولا زلظتهم
زلط ؟ قال لها زلظتهم زلط قالت له اقعـ
هنا ومتحركش وأنا حاروح أجيب اخواتك
وراحت المعزه وسنت قرونها وراحت على شط
البحر وقالت مين أكل حمحم ؟ مين أكل زمزم ؟
ييجى على شط البحر يحاربنى « جت الغولة
وقالت أنا وحطت قرون من الطين قال المعزه
« مين يضرب الأول » ردت الغولة عليها وقالت
« أنا » وراحت ضربت المعزه فى بطنها فانكسرت
قرونها الطين . جت المعزه وضربت بطن الغولة
فخرج حمحم وزمزم وقالوا لها « كلنا عصيده
بسمنه وسكر وجه أرطوش الرمادى وعاشوا
فى تبات ونبات توته توته خلصت الحدوده
حلوه ولا ملتوته ؟

– ماء ماء كلنا عصيده حلوه ماء » .

والحكاية التالية روتها السيدة سنية الترجمان
(٤٠ سنة) فى الاسكندرية ١٦/٣/١٩٧٦

– وحدوا الله

– لا اله الا الله

كان يا مكان فيه معزه عندها ثلاث ولاد حمحم
وزمزم وأرطوش الرمادى وهى كل يوم تجيب
لهم الاكل من الغيط ولما تجيب الاكل تقول :

« افتحوا لى يا ولاداتى »

الحشيش على قروناتى

واللبن فى بزازاتى »

يفتحوا لها الباب وياكلوا ويشربوا تسبيهم
وتمشى .

الغولة سمعت الكلام الى بتقوله الأم لأولادها
فراحت هناك وقالت :

« افتحوا لى يا ولاداتى »

الحشيش على قروناتى

واللبن فى بزازاتى »

من الحكايات الشعبية المأثورة

ذو اللحية الزرقاء

الكاتب: يونا وبيتر أوبي

ترجمة: أحمد آدم محمد

ان حكاية « ذو اللحية الزرقاء » دونها بيرو Perrault في كتاب «Histoires, ou contes du temps passé» قصص أو حكايات من الزمن الماضي عام ١٦٩٧ . والحكاية لا تحتوى على أى عنصر خارق ، باستثناء المفتاح السحري الذى كان الدم يعاود الظهور عليه باستمرار بعد غسله وتنظيفه . والحكاية ، كما يرويها بيرو ، لا تتضمن الى حد كبير قصة خيالية ، وانما هى أسطورة أعيد جمعها بصورة لم تكتمل . وتوجد ثغرة واضحة فى القصة ، فمثلا هناك ثغرة بين دخول الزوجة الى الغرفة المحظور عليها أن تدخلها ، وعودة ذو اللحية الزرقاء غير المتوقعة ، وثغرة عندما يختفى ضيوفها بطريقة غامضة . كذلك فان تصميم ذو اللحية الزرقاء على أن ينتظر ربع ساعة قبل أن يذهبها الى مجموعة الجثث التى يحتفظ بها فى معرض الموتى ببيته ، يبدو غير مناسب ، وهذه نقطة ضعيفة ليس هناك ما يبررها . وعلى الرغم من أنه لم تكتشف من قبل رواية للحكاية المذكورة ، فانها يمكن أن تؤخذ على أنها مسألة مسلم جدلا بأن لها وجودا .

والحجرات المحظور دخولها أيضا ليست غير معروفة فى المصنفات السابقة لكتاب بيرو . وفى كتاب «Pentameron» (« الأيام الخمسة » . اليوم الرابع ، الحكاية السادسة) ، عام ١٦٣٥ قالت الغولة للأميرة مارشتا ان فى امكانها أن تدخل أى حجرة تشاء الا الحجرة التى أعطت لها مفتاحها ، ومن الطبيعى أنها عجزت عن مقاومة الاغراء بفتحها . وفى حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة (الليالى من ٦٠ الى ٦٢) نرى الأمير عجيب يقدم له مائة مفتاح ليفتح بها مائة باب ويسمح له بأن يفتح أى باب منها الا الباب

والآثار المشؤمة التى تترتب على الفضول ، وبخاصة فضول المرأة كانت بطبيعة الحال ، منذ عهد بعيد ، موضوع قصص يرويها الناس . فقد تحولت زوجة لوط الى عمود من الملح عندما نظرت خلفها لترى دمار مدينة سدوم ، وعجزت باندورا عن مقاومة ما ساورها من اغراء بفتح الصندوق الذى يحتوى على نعم الآلهة ، أدى الى أن يكدح الانسان فى الحياة ، مسلحا بنعمة واحدة ، هى الأمل . وفضول سايكى المفرط أسفر عن الحاق الضرر بها عندما بحثت عن مصباح لتتعرف على تقاطيع وجه زوجها .

الذهبي ، الذى يفتحه ، وبعمل هذا لا يفقد عيننا واحدة فحسب ، بل الاستمرار فى أن ينعم دون انقطاع بهجة الحياة . ومهما يكن من أمر فإن السبب الذى من أجله أوتمن على مفتاح الباب الذهبى انضج بجلاء . لقد أعطى هذا المفتاح على سبيل الاختبار . وإن من الاهانة لأمر ، كما قالت له الأربعون فتاة ، أن تكون فطنته موضع ارتياب . ومهما يكن من أمر فإن دافع ذى اللحية الزرقاء الى اعطاء زوجته الفتية مفتاح الحجرة التى يعنى فتحها وفاتها أو وفاته ، هو دافع ، أقل وضوحا .

وثمة حكاية من طراز حكاية ذى اللحية الزرقاء التى جمعها الأخوان جريم ، فى دوقية هسي Hesse هى حكاية « طائر فتشر Fitcher » ، وهى قصة مخالفة لحكاية بيرو Perrault ، إذ أنها قطعاً حكاية تدور حول السحر ، ومن الواضح أن الساحر يعطى سلسلة متعاقبة من النساء مفتاح الحجرة المحظور دخولها ليختبرهن . وعندما يتبين أن فى وسع ابنة رجل فقير أن تصمد للاختبار تعتبر جديرة بأن تصبح عروساً له ، والساحر ، فى الحقيقة ، لا يعود له سلطان عليها ، ويضطر الى أن يفعل ما تشاء . وفى رواية شفاهية لحكاية متداولة فى مقاطعة لافنديه La Vendée بفرنسا ، وسجلها يوجين بوسارد Eugen Bossard عام ١٨٨٦ تقدم عروس ذى اللحية الزرقاء عذراً معقولا (فولكلوريا) لعدم النزول الى الطابق السفلى حتى لا تدبح . تفسر سبب ارتدائها ثوب الزفاف . فملابس الزفاف كانت فيما مضى من الثياب التى يؤثر الناس أن يرتديها من يدفنون ، وفى حالة من يعدمون فانهم يفضلون أن يرتدوها عندما تزهد ارواحهم . ولهذا فإن الزوجة تخدع ذى اللحية الزرقاء بدهاء ، لأنها تتظاهر بأنها مستسلمة للموت .

وثمة حكاية مشابهة لحكاية ذى اللحية الزرقاء ، متداولة فى إنجلترا ، هى حكاية « مستر فوكس » والمعروف أنها كانت شائعة فى القرن الثامن عشر (وهى مسجلة فى طبعة مالون بوسويل Malone Boswell لمسرحيات شكسبير عام ١٨٢١) . وفى هذه الحكاية نرى سيده لفت أنظارها جار لها على حظ كبير من الشراء ، ولكنه

رجل غامض غريب الأطوار ، فتزور بيته أثناء غيابه عنه ، وتقع بطريق الصدفة على حجرة مليئة بالهياكل العظمية وبراميل لاشئ فيها سوى الدم ، وتشهده بالفعل وهو يجر للبيت ضحية جديدة له من شعرها . وبعد بضع أيام عندما يأتى مستر فوكس لتناول طعام العشاء ، وبينما الضيوف يتفكهون برواية نوادر غير عادية ، تقص من جديد ما جرى لها ، كما لو كانت قد رأت ذلك فى حلم . وفى كل مرحلة من مراحل روايتها لما حدث يقول مستر فوكس : « ليس الأمر هكذا ، ولم يكن هكذا ، والله لا يرضى أن يكون هكذا » والواضح أن هذه الحكاية تسبق فى التاريخ حكاية بيرو . وفى مسرحية « ضجة كبرى حول لا شئ » يقول كلوديو « إذا كان الأمر كذلك ، فهذا ما فاه به الراوى » ويلحق بنيدك Benidick بقوله : « كما جاء فى الحكاية القديمة ، يامولاي :

— ان الأمر ليس كذلك ، ولم يكن كذلك ، ولا يرضى الله ، فى الحقيقة أن يكون كذلك ، وثمة قصة أخرى جمعها الأخوان جريم هى حكاية « العريس المص » ، وهى تشبه هذه الحكاية الانجليزية الى حد كبير ، وهناك دورة لا يستهان بها من الحكايات ، التى تشمل قصصا بالفرنسية والألمانية والنرويجية والإسبانية والغالية ، وبلغة الباسك وبالايطالية واليونانية ، وكلها تتضمن غرفا محظورا الدخول فيها ، وقام بتحليلها ، وإن كان ذلك بصورة غير مقنعة ، سيدنى هارتلاند Sidney Hartland عام ١٨٨٥ .

وربما كانت شخصية « ذى اللحية الزرقاء » ، بافتراض أن للقصة أساسا تاريخيا ، سوف تظل دائما لغزا غامضا . والمرشح لأن تمثله فى الغالب هذه الشخصية هو جيل دى رايس Gilles de Rais (١٤٠٤ — ١٤٤٠) الذى اجتذبت حياته غير العادية كتابا عديدين للسير الذاتية . وجيل ، الذى أصبح يتيما فى سن باكورة فى « بريتانى » ، نصب مارشالا لفرنسا ، وعمره خمسة وعشرون عاما وحارب بجانب « جان دارك » فى أورليانز . وظل يعيش حياة تتسم بالتبذير الشديد فبدد ثروته ، حتى أنه فى الثلاثينات من عمره لجأ الى السحر الأسود ، والبحث عن حجر الفلاسفة فى محاولة منه لتعويض ثرواته التى بددها . وكان فى عام ١٤٤٠ الشخصية الرئيسية

بما يتمتع به من براعة فى الطب أو بمعجزة ، فانه أعادها للحياة ، تنعم بالصحة والعافية - وتبين السجلات أنها عاشت لتشيد ديبرا ، بعد أن أنجبت ولدا ، أعلن فى آخر الأمر أنه ، مثلها ، من القديسين . وفى حكاية كومور لدينا رجل ، هو موضوع القصص التقليدية ، وقاتل ذاع صيته ، بأنه ذبح خمس زوجات ، واكتشفت زوجته الخامسة سره الرهيب ، وكادت هى نفسها أن تقتل . وقصة مثل هذه لا تكفى فى حد ذاتها لأن تربط كومور بحكاية ذى اللحية الزرقاء التى رواها بيرو لولا ظرف غريب فريد . وفى عام ١٨٥٠ اكتشفت لوحات زيتية تحت طبقة البياض بالجير على ألواح جدران معبد صغير مكرس للقديسة ترايفين فى سانت نيكولاس دى بيبيرى St. Nicolas Bieuzy . واعتقد البعض أن هذه اللوحات الزيتية ترجع الى القرون الوسطى ، وأثارت اهتماما شديدا ، إذ أنها ظهرت فيها بوضوح ترايفين وستة مناظر من قصة ذى اللحية الزرقاء التى رواها بيرو . وعندما اكتشف فيما بعد أن اللوحات الزيتية لم تكن قديمة ، وتأكد أن السنة الفعلية ، التى تم فيها تصويرها ، هى ١٧٠٤ تضائل الاهتمام بها . ومع ذلك فاننا اذا نظرنا اليها من موقعنا فى القرن العشرين يبدو أنه مما يلفت النظر أن قصة بيرو ، كان ينبغى أن ترتبط بأسطورة سانت ترايفين فى غضون ثمانى سنوات من نشرها ، وفى السنة التى أعقبت وفاة شارل بيرو Charles Perrault ، عندما كان أفراد الأسرة ، بطبيعة الحال ، لا يزالون على قيد الحياة .

وأول ترجمة انجليزية نقدمها فيما يلى ، وهى بقلم روبرت سامبر Robert Samber ، وقد نشرت عام ١٧٢٩ فى كتاب « قصص أو حكايات من الزمن الماضى

“Histories, or Tales from past time

★ ★ ★

ذو اللحية الزرقاء

يحكى أنه كان هناك رجل ، له بيوت جميلة عديدة ، فى المدينة وفى الريف ، على السواء ، وكان يملك قدرا كبيرا من الأطباق من الفضة والذهب ، والرياش المطرزة والعربات المموهة بالذهب فى أجزائها كافة . ولكن هذا الرجل

فى محاكمة قبيحة الصيت . إذ أنه لم يتهم بالهرطقة والخروج على الدين فحسب بل بارتكاب جرائم قتل متعددة . وقدر عدد ضحاياه بمائة وأربعين شخصا . وأعدم جيل شنقا هو وشريكان له فى جرائمه . وقصته ، وهى من أشد الحكايات فظاعة كان لها تأثير ، استمر زمنا طويلا ، على التراث الشعبى فى مقاطعة بيريتانى الفرنسية ، والرواية المحلية فى معاقله الكثيبة تشهد بأنه هو ذو اللحية الزرقاء الأصيل . ومهما يكن من أمر ، فان الحقائق لا تزال تقول ان جيل لم تكن له الا زوجة واحدة ، وانها عاشت بعده ، وأن لحيته لم تكن زرقاء بل كانت حمراء ، وأن معظم ضحاياه لم يكونوا سيدات بل فتية صغار السن ، وأنه كان يجد لذة فى ملافتهم وهو يزهرق أرواحهم .

ويبدو أن هناك واحدا من أهالى « بريتانيا » يحتمل أن يكون مرشحا أكثر من غيره لأن تمثله هذه الشخصية ، وهو كومور Comorre الملعون ، الذى ولد قبل ذلك بتسعمائة سنة حوالى عام ٥٠٠ م . وحسب ما تقوله رواية ، نشرت عام ١٥٣١ ، قام كومور ، وهو زعيم سلطانه مقصور على تلك الجهة ، بقتل العديديات من زوجاته ، عندما سعى الى الزواج من ترايفين Tryphine ابنة جيروك ، كونت دى فان Count of Vannes . ولما كان

الكونت على علم بسوء سمعة كومور فانه رفض فى بادئ الأمر أن يزوجه من ابنته ، ولكنه بعد مفاوضات استمرت وقتا طويلا أقنعه بذلك جيلداس الصالح Gildas the Good راهب رويس Rhuys والذى قام بدور الوسيط . وطبقا للروايات المتأخرة كان الزواج فى أول الأمر موفقا يسوده الوثام ، ولكن ترايفين علمت ذات يوم أن زوجها كان دائما يقتل زوجاته عندما يكتشف انهن على وشك أن ينجبن طفلا . ولما كانت ترايفين تعرف أنها حامل ، فرت هاربة من القلعة ، دون أن تتمهل لحظة واحدة . ومهما يكن من أمر فانه يبدو أن كومور عندما اكتشف أنها هجرت ، انطلق محاولا اللحاق بها ، وما ان قبض عليها حتى وجه اليها بسيفه ضربة قوية (فصلت رأسها عن جسدها حسب ما جاء فى الأسطورة) وتركها جثة هامدة . واستدعى فى الحال القديس جيلداس ، كفيلها فى الزواج ، وسواء كان ذلك

نفسه كان يتدب حظه ، اذ كانت له لحية زرقاء ، جعلته على درجة شنيعة من الدمامة ، فكانت النساء والبنات يبادرن بالفرار منه مذعورات .

وكانت لجارية له ، وهى سيده تنبؤا مكانة مرموقة بنتان بارعتان فى الجمال . فطلب منها أن تزوجه احدهما ، وترك لها أن تختار منهما من تزوجها له . ولم تقبل أى فتاة منهما أن تقترب به ، وأخذ يرسله جيئة وذهابا لتتلفه واحدة بعد الأخرى ، ومما مصممتان على عدم الزواج أبدا من رجل له لحية زرقاء . ومما أثار اشمئزازهما ونفورهما أنه كان قد اقترب من قبل بزوجات عديدات ، لم يعرف أحد قط ما جرى لهن .

وأراد ذو اللحية الزرقاء أن يخطب ودعهما فآخذهما مع السيدة والدتهما وثلاث أو أربع سيدات من معارفهما وكوكبة من بنات الجيران فى ربيع العمر وذهب بهن الى أحد مساكنه الريفية ، حيث أقمن ثمانية أيام . وهناك لم يشهدن شيئا سوى حفلات تبهج النفوس ، ورحلات للصيد والنقص تطارد فيها حيوانات من كل الأنواع وقمن بصيد السمك والرقص ، وأقيمت لهن المآدب الفاخرة التى تناولن فيها ما لذ وطاب من الأطعمة الدسمة والوجبات الخفيفة . ولم تساور أيا منهن الرغبة فى النوم وكن يمضين الليل فى الضحك واللهو ، كل منهن مع الأخرى . وقصارى القول سار كل شيء على ما يرام ، حتى ان الابنة الصغرى بدأت تعتقد أن سيد البيت لم تكن له . « لحية زرقاء » فى الواقع وأنه رجل مهذب .

وحالما عدن الى البيت تم عقد القران . وبعد حوالى شهر قال ذو اللحية الزرقاء لزوجته أنه مضطرا الى السفر الى بلد بعيد فى رحلة تستغرق ستة أسابيع على الأقل ، من أجل مسألة على جانب كبير من الأهمية ، وطلب منها أن تسلي نفسها فى أثناء غيابيه ، وترسل لصدیقاتها ومعارفها للحضور ، وتحملهن الى الريف ، اذا راق لها ذلك . وتشيع المرح والسرور فى كل مكان تكون فيه . وقال لها : « ها هى مفاتيح الحجرتين الواسعتين اللتين تحتويان على أفخر وأثمن الرياش ، وهذه هى مفاتيح خزانتي التى تضم الأطباق من الفضة والذهب ، والتى لا تستخدم كل يوم . وهذه تفتح خزاناتي المتينة ، التى

أحفظ فيها أموالى من الذهب والفضة ، وهذه هى مفاتيح علب مجوهراتي ، وهذا هو المفتاح الذى يفتح أقفال كل ما لدى من مساكن . أما هذا المفتاح الصغير فهو مفتاح المقصورة الخاصة التى أحظر عليك أن تدخلها واننى أحظر عليك دخولها وأقول لك أنه اذا حدث أن قمت بفتحها ، فلن تجدى فيها شيئا ، وسوف تتعرضين لغضبى واستيائى . فوعده أن تراعى كل شيء أمرها بأن تفعله ، وبعد أن عانقها ، ركب عربته ومضى فى رحلته .

ولم تتمهل جارات وصدیقات السيدة التى تزوجت حديثا حتى ترسل فى طلبهن ، فقد كانت تساورهن رغبة عارمة فى أن يشهدن كل الرياش الثمينة فى بيتها ، اذ كن لا يجرؤن على أن يأتين ، فى الوقت الذى كان فيه الزوج هناك ، بسبب لحيته الزرقاء ، التى كانت تبث الرعب فى قلوبهن . وانطلقن يجرين فى كل الحجرات والمقصورات ، ويشهدن خزانات الملابس ، والتى كانت كلها حافلة بكل ما هو ثمين وجميل حتى بدت كل واحدة منها تفوق الأخرى فى الجمال والروعة . وبعد ذلك صعدن الى الحجرتين الواسعتين اللتين كانتا تحتويان على أفخر وأثمن الرياش ، ولم يستطعن اخفاء إعجابهن الشديد بعدد وجمال المنافس والأسرة والأرائك ، وخزانات المجوهرات والتحف والمظلات والمناضد والمرايا ، التى تستطيع أن ترى فيها صورتك من قمة الرأس الى أخمص القدم ، وبعضها كان محاطا ببرواز من الزجاج والبعض الآخر بإطارات من الفضة ، والفضة المموهة بالذهب ، وهى من أجمل وأروع ما رآته العيون ، ولم يتوقفن قط عن الشناء الشديد على ما تنعم به صديقتهن من رفاهية وقلن لها انهن يتمنين أن يكون لهن مثل حظها ، وكانت الزوجة طوال ذلك الوقت لا تجد سبيلا الى أن تشغل نفسها بتقدير كل هذه الأشياء الثمينة بسبب لهفتها الشديدة الى أن تذهب وتفتح المقصورة الخاصة فى الطابق الأرضى . وكان فضولها يلح عليها بشدة أن تفعل ذلك ، حتى انها دون أن تفكر فى أنها ترتكب أمرا ادا ، عندما تترك رفيقاتها ، نزلت درجتين خلفيتين من السلم ، وفى عجلة مفرطة حتى انها أوشكت أن تدق عنقها مرتين أو ثلاث مرات .

« كيف اتفق أن يُلطخ الدم هذا المفتاح ؟ » فقالت المرأة المسكينة ووجهها أشد شحوبا من وجه امرأه من عداد الموتى « أنا لا أعرف » . فرد عليها ذو اللحية الزرقاء بقوله « أنت لا تعرفين ، أما أنا فأعرف تماما أنك صممت على أن تدخل المقصورة الخاصة : أليس كذلك ؟ حسنا جدا يا سيدتى . لسوف تدخلينها وتتخذى مكانك بين السيدات اللاتى رأيتن هناك » .

وعندما سمعت هذا ألقت بنفسها على قدمي زوجها ، وطلبت منه الصفع عنها ، وتقاطيع وجهها تنم عن الندم الصادق ، وقالت انها لن تعصى أمره أبدا بعد ذلك . وكانت ، بدموعها ، كفيلا بأن تذيب الصخر ، فقد كانت جميلة تلوح عليها سمات الحزن والأسى ، ولكن ذا اللحية الزرقاء كان بين ضلوعه قلب قاس أشد صلابة من الصخر ! وقال لها « لا بد أن تموتى يا سيدتى الآن حالا » . فقالت له وهى تتطلع اليه بعينيها المخضلتين بالدموع « اذا كان لا بد أن أموت فأهملنى قليلا لأتلو صلواتى » . فقال ذو اللحية الزرقاء « اننى أمهلك ربع ساعة ، ولكن على ألا تزيد عن ذلك لحظة واحدة » .

وعندما انفردت بنفسها ، صاححت تنادى شقيقتها وقالت لها : « يا أختى آن » لأن ذلك كان هو اسمها ، وأردفت تقول : « هيا اصعدى الى أعلا قمة البرج ، أتوسل اليك ، وانظرى ما اذا كان أشقائى قادمين ، فقد وعدونى بأن يحضروا اليوم ، واذا رأيتهم فأعطهم اشارة بأن يهرعوا » . وصعدت شقيقتها آن الى أعلا قمة البرج ، وكانت السيدة المتناعة المسكينة تصيح بين الفينة والفينة « آن ، شقيقتى آن ، ألا ترين أحدا قادما ؟ » وكانت آن تقول : « اننى لا أرى شيئا سوى الشمس التى تظهر الغبار الذى يتصاعد من سنانبك الخيل . والحشائش الخضراء » . وفى غضون ذلك كان ذو اللحية الزرقاء الذى يمسك بيده سيفاً ضخماً ، يصرخ بأعلى صوته مناديا زوجته : « هيا انزلى ، الآن حالا ، والا فأننى سوف أصعد اليك » . فكانت تقول له : « لحظة أخرى ، أرجوك » ، وبعد ذلك تقول بصوت رقيق جدا : « آن ، شقيقتى آن ، ألا ترين أحدا قادما ؟ » فقالت لها الشقيقة آن : « اننى لا أرى شيئا سوى الشمس التى تظهر الغبار المتصاعد من سنانبك

وعندما وصلت الى باب المقصورة الخاصة وقفت هنيهة ، وأخذت تفكر فيما أمرها به زوجها ، وتفكر فيما قد ينتظرها من تعاسة اذا ما عصت أوامره ، ولكن الاغراء كان قويا جدا لدرجة أنها لم تستطع أن تتغلب عليه . فأخذت عندئذ المفتاح الصغير وفتحت المقصورة الخاصة وهى ترتجف بشدة . ولكنها لم تستطع أن ترى بوضوح أى شىء ، لأن النوافذ كانت مغلقة ، وبعد بضع لحظات بدأت تلاحظ أن الأرضية كلها مغطاة بدم متخثر . تتمدد عليه جثث عدة نساء أزهقت أرواحهن ، صفت ازاء الحائط . (وكانت هذه جثث كل الزوجات اللاتى اقترن بهن ذو اللحية الزرقاء وقتلهن) . وخطر لها أنها سوف تموت لا محالة ، من الرعب ، فسقط المفتاح الذى انتزعته من القفل ، من يدها . وبعد أن استردت ، الى حد ما ، رباطة جأشها ، وأفافت من هول المفاجأة ، أخذت المفتاح ، وأغلقت به الباب ، وارتقت السلم الى غرفتها لتعود الى حالتها الأولى ، ولكنها لم تستطع أن تتمالك نفسها فقد كانت فى حالة فزع شديد . وعندما لاحظت أن مفتاح باب المقصورة الخاصة ملطخ بالدم حاولت مرتين أو ثلاث مرات أن تنزله عنه ، ولكن الدم ظل باقيا عليه فقامت بغسله بل وفركته بالصابون والرمل ، بلا جدوى ، لأن الدم بقى مع ذلك اذ أن المفتاح كان « جنية » ، فلم تستطع قط أن تنظفه ، لأن الدم عندما كان يزول من جانب كان يظهر ثمانية على الجانب الآخر .

وعاد ذو اللحية الزرقاء من رحلته فى مساء الليلة نفسها ، وقال انه تلقى رسائل وهو فى الطريق ، تبليغه بأن الأمر الذى سافر من أجله قد انتهى لصالحه . وبذلت زوجته كل ما فى وسعها لتقنعه بأنها سعيدة للغاية بعودته السريعة . وفى صباح اليوم التالى طلب منها المفاتيح ، فأعادتها له بيد ترتجف . بشدة ، لدرجة أنه عرف بالحدس ما حدث بسهولة فقال لها « ماذا حدث ، ان مفتاح المقصورة الخاصة ليس بين باقى المفاتيح » ؟ فقالت : لا بد اننى ، بكل تأكيد ، تركته فى الطابق الأعلى فوق المنضدة . فقال ذو اللحية الزرقاء : « هيا أعطه لى الآن حالا » . وبعد أن انطلقت جيئة وذهابا عدة مرات اضطرت الى أن تحضر له المفتاح . وبعد أن فكر ذو اللحية الزرقاء وأمعن النظر فى الأمر قال لزوجته :

فطلبت منه السيدة المسكينة ، وهى تلنفت اليه بوجهها وتطلع اليه بعينين ذابلتين ، أن يمنحها لحظة واحدة لتستجمع قواها . فقال لها « لا ، لا ، ولتحمدي الله » : لأنه فى هذه اللحظة بالذات كان هناك طرق شديد على الباب لدرجة أن ذا اللحية الزرقاء توقف فجأة . وفتحوا الباب ، فدخل فى الحال فارسان ، وهما يجردان سيفيهما ، وانطلقا يجريان الى ذى اللحية الزرقاء . وعرف أنهما شقيقا زوجته ، وأحدهما فارس فى الجيش والثانى فارس من فرسان الحرس الملكى ، وعلى هذا انطلق يجرى هاربا فى الحال للنجاة بنفسه . ولكن الشقيقين جدا فى طلبه ، عن كتب حتى انهما أدركاه قبل أن يستطيع الوصول الى درجات سلم الدهليز ، وعندئذ ضرباه بسيفيهما فمزقا جسده وتركاه صريعا مضرجا بالدماء . وكانت السيدة المسكينة تكاد تكون ميتة مثل زوجها ، وكانت فى حالة من الضعف الشديد لا تسمح لها بأن تنهض وتحتضن أشقائها . ولم يكن لذى اللحية الزرقاء ورثة ، وعلى هذا أصبحت زوجته مالكة لكل عقار له . واستخدمت جزءا من أملاكه لتزوج أختها آن من شاب مهذب كان يحبها منذ فترة طويلة وجزءا آخر لتشتري به شهادات رسمية بتملك أشقائها عقارات تدر عليهم دخلا والباقي لتقترن برجل مهذب مستقيم جدا وأهل للثقة ، جعلها تنسى الأيام السوداء التى أمضتها مع ذى اللحية الزرقاء .

الحيل ، والحشائش الخضراء » . فصرخ ذو اللحية الزرقاء قائلا : « هيا انزلى بسرعة ، والا فاننى سوف أصعد اليك » . وعندئذ قالت زوجته : « ها أنذا قادمة » . ثم صاحت قائلة : « آن ، شقيقتى آن ، ألا ترين أحدا قادمة ؟ » فردت عليها الشقيقة آن بقولها « اننى أرى غبارا عظيما يتصاعد من هذا الجانب هنا » . فقالت « هل هم أشقائى ؟ » فقالت : « لا للأسف ! يا شقيقتى العزيزة : » انه غبار يتصاعد من قطع من الغنم » . وصرخ ذو اللحية الزرقاء : « هلا نزلت » . فقالت زوجته : « لحظة أخرى » . ثم صرخت قائلة : « آن ، شقيقتى آن ، ألا ترين أحدا قادمة ؟ » . فقالت « اننى أرى اثنين من الفرسان قادمين ، ولكنهما لا يزالان على مسافة بعيدة » . وقالت بعد ذلك بفترة قصيرة : « الحمد لله . انهم أشقائى . لقد لوحث لهم بإشارة بقدر ما أستطيع ، بأن يعجلوا بالقُدوم » . وصرخ ذو اللحية الزرقاء عندئذ بأعلى صوته ، حتى ان البيت بأسره أخذ يهتز .

ونزلت السيدة المسكينة وألقت بنفسها على قدميه ، ودموعها تتساقط على خديها وشعرها مسدل على كتفيها : فيقول لها ذو اللحية الزرقاء : « ان هذا لا جدوى منه فأنت لابد أن تموتى ، ثم يمسك شعرها باحدى يديه ويمسك السيف بيده الأخرى ، ففقد كان ينوى أن يقطع رأسها .





حكاية ولها كدت وحره كدت

د • مصطفی رجب

« كان فيه نورج (١) ندرس بيها البيض، تطلع الكتاتيت من ناحية ، والقشر من الناحية الثانية ، وفي مرة وأنا راكب النورج وشغال ، فطيرة (٢) من النورج جات في دماغ كتكوت قامت جرحته ، نزلت من فوق النورج علشان أسد الجرح بشوية حراب (٣) . أتارى شوية التراب الى سديت بيهم الجرح كان فيهم نواية (٤) بلح ، قامت النواية في دماغ الكتكوت كبرت بسرعة وبقيت نخلة طويلة رمت (٥) بلح . ركبت النخلة أجيب بلح ، لقيت فيه أرض واسعة تيجي عشرين فدان ، فكرت أعمل ايه ؟ أعمل ايه ؟ نزلت جبت محرات وطلعت بيه فوق النخلة ، وحرثت الأرض دى ، وسألت واحد فايت : يا عم الأرض دى تنفع تنزرع ايه ؟ قال لى : دى أرض صفرا تنفع تنزرع سمسم ، نزلت جبت شوال سمسم ، وبدأت أزرع ، وبعدين واحد فايت قال لى : لا ، الأرض دى ماينفعش فيها السمسم ، ازرعها بطيخ ، رجعت تانى ألم السمسم من الأرض وأحطه فى الشوال ، ولما خلصت (٦) ، رحت أقفل الشوال ، مارضييش يتقفل ، أتارى فيه سمسمية لسه ما رجعتش مكانها ، دورت عليها لغاية ما لقيتها ، وحطيتها مكانها ، فأتقفل الشوال ، نزلت بيه تحت حطيته جنب النورج ، وأخذت معاى تقاوى بطيخ ، وطلعت تانى فوق النخلة ، وبدأت ، أرمى بذرة البطيخ من هنا ، تطلع من هنا (٧) لغاية ما زرعت العشرين فدان ، فايت واحد قال سلامو ، ليكم ، عجبه البطيخ ، قلت له اتفضل ، قعد قطع بطيخة ، وطلعت من جيبى موسى (٨) علشان اشقق (٩) بيه البطيخة ، وأنا باقطع فى البطيخة سقط الموس جواها ، بصيت عليه ماشفتوش دخلت دراعى كله جوه البطيخة ما حصلتش الموس ، قلعت هدومي ، ونزلت فى البطيخة ، قعدت (٩) أعوم ثلاث أيام لما وصلت الى الموس ، وطلعت بيه من البطيخة ، وقطعت منها ، وأكلت الضيف » •

تعليق

وفى روايات أخرى يبدأ هذا اللون من القصص بحكاية تقول : عندما أبويا اتجوز أُمى كنت كبير وواعى (واعى ، واخذ بالى) وكنت أرعى جديان ورباعى (الجديان : صغار ذكور الماعز جمع جدى ، والرباعى [بفتح الراء المشددة] اناث الماعز التى لم تلد بعد أو اناث الماعز الصغيرة) وحضرت الفرح ووزعت شربات .. الخ ..

وهناك لون آخر من هذا الفن يبدو على هيئة تشبه هيئة الموال مثل هذا النموذج :

هذا اللون من القصص الشعبي شائع فى كثير من ريف مصر ، وتبدأ القصة عادة بحكاية أخرى ، وهى أن رجلا من الشطار تحدى آخر فقال له : تقدر تحكى لى حكاية أولها كذب وآخرها كذب ؟ فقال نعم . ثم شرع يحكى فقال: صلى ع النبى . فخرس الرهان ، لأن الصلاة على النبى ليست كذبا ، وجاء غيره ففعل مثلما فعل الأول ، ثم ثالث ورابع .. الخ . ثم جاء رجل ذكى فهم اللعبة ، فبدأ فى قص هذه القصة من غير أن يبدأ بالصلاة على النبى . ففاز بالرهان .

على مقابر (الغلابه) برطع السمك والسردين

وأنا شفت بت بيضة بتقزقز اللبن الرايب

قلت لها يابت غطى اللبن بالتبن أحسن يتغبر

قالت : بكره أسبب لك القصة ، وأعمل على خدى محرات

قلت لها وحق من رجم النخلة بقشر البيض ، طقت عنز ما أترك هواكم ولو باض

الجمار جامع !!



ويلاحظ على هذا اللون ، بصفة عامة ، أنه لا يتضمن أى هدف تربوى أو أخلاقى
كما هو الحال فى القصة الشعبية التقليدية ، أو فى السيرة الشعبية ، أو الموال
الشعبى .

ويمكن أن يكون الهدف ترفيهيا فقط ، وهذا يجعلنا نعتقد أن هذه الأنماط من
الثقافة الشعبية صور مقبولة من أدب اللا معقول أو أدب العبث الذى عرفته
الآداب الفصحى .

هوامش وتعليق :

- (١) النورج : الآلة التى يدرس بها القمح وهى ذات اسطوانات حديدية مدببة تلف حول بكرة
خشبية مطولة ، وتقود النورج عادة بقرتان .
- (٢) الفطيرة : احدى الاسطوانات الحديدية المسننة التى تقطع القمح فى دورانها .
- (٣) نواية : نواة .
- (٤) سد الجرح بالتراب : من الطب الشعبى الموروث .
- (٥) رمت النخلة : أى أثمرت .
- (٦) خلصت : انتهت من عملي .
- (٧) أى أن عملية البذر والانبثات متتابعتان بسرعة .
- (٨) موسى : موس الحلاقة يستخدم أحيانا لقطع الأشياء الدقيقة .
- (٩) قعدت : ظللت أعوم !!

مجلة الفنون الشعبية

مجلة فصلية تصدر كل ثلاثة شهور

يسعد المجلة أن تتلقى رسائل القراء ، واقتراحاتهم كما ترحب بنشر
النصوص الشعبية ، والصور الفوتوغرافية المسجلة من الميدان لأحد
مظاهر الماثورات الشعبية المصرية او العربية او العالمية .

أمثال شعبية

من مصر القديمة

تأليف: باتيسكومب جن

ترجمة: أحمد صليحة

مقدمة المترجم

تنقسم اللغة المصرية في تطورها الى مراحل لغوية خمس هي القديمة والوسطى أو الكلاسيكية والحديثة أو المتأخرة والديموطيقية والقبطية ، أما الهيروغليفية التي تستخدم مجازا للإشارة للغة المصرية القديمة فهي مجرد كتابة أو خط يتألف من بضع مئات من العلامات الصوتية المقطعية ومنها تطور خط آخر يعرف بالهيراطيقية (الخط الكهنوتي) وأن كان قد استخدم في منشأه لكتابة النصوص الأدبية والوثائق الإدارية وغيرها من أغراض الحياة اليومية ، وقد كتبت به معظم تلك الأمثال .

والواقع أن فترة الاضطراب التي أعقبت سقوط الدولة القديمة قد شهدت نشاطا فكريا وأدبيا واسمعا واستطاع المصريون آنذاك الارتقاء بلغتهم المكتوبة الى مستوى أدبي رفيع حرص الكتاب على محاكاته طيلة القرون التالية حتى عصر اخناتون الذي جعل من العامية لغة مكتوبة الأدب والإدارة ، ومن ثم تبدأ بعصره مرحلة لغوية جديدة هي المصرية الحديثة .

B. Gunn, Some Middle Egyptian Proverbs, J.E.A. XII, 1926.

وكاتب المقالة Battiscombe George Gunn (١٨٨٣ - ١٩٥٠) عالم آثار بريطاني اهتم بالدراسات اللغوية وأتقن العبرية والعربية الى جانب المصرية القديمة وقبل أن يصبح أستاذا للمصريات بجامعة أكسفورد عمل أميناً بالمتحف المصري في القاهرة وله حوالي ٧٢ كتابا ومقالة .

الميلادى عندما ابتكرت الكتابة القبطية . لذا لا يعرف على وجه الدقة النطق الصحيح للكلمات المكتوبة بحروف ساكنة ، وتسهيلا لفظها ، اصطلاح العلماء على فصل الحروف الساكنة بعلامة الكسرة اذا لم تفصلها الحروف اللينة .

★ ★ ★

نص المقال

لكل شعب من شعوب العالم ذخيرة من الأقوال الماثورة التى تعبر عن بعض قيم الحياة ، ويتقبل الناس تلك الأفكار الجاهزة ويتداولونها فى ثقة مثلما يتداولون قطع النقد الصغيرة ، فالمثل لمن يستخدمه للتدليل على صحة رأيه شاهد قوى يستخدمه من الخبرة المتوارثة ، ولا يقتصر استخدام الأمثال بما لها من قوة موروثية على تقديم سند لفكرة أو نصيحة ، بل يمتد ، اذا أحسن استخدام المثل ، الى اصفاء قوة على النص من الناحية الأسلوبية . وعند أهل الشرق تلعب الأمثال دورا مهما فى هاتين الوظيفتين ، اذ أن الفكر الشرقى يتسم بقدر من المحافظة على التقاليد يفوق الفكر الغربى ، ولذا يجد الشرقى أنه من الأسهل أن يطعم أفكاره بالمأثورات البلاغية والاستعارية ، ويعد استخدامها أيضا أحد أهم الفضائل اللغوية التى لا غنى عنها ومن ثم لا يجوز لامرئ أن يدعى إتقانه للعربية حديثا أو كتابة اذا لم يكن لديه ذخيرة من الأمثال فى ذهنه يستخدمها اذا ما دعت الحاجة .

ولم يكن المصريون القدماء استثناء فى حب أهل الشرق للأمثال وروايتها ، وهو ما تسعى تلك المقالة لبرازه ، بيد أن محاولة جمع الأمثال المصرية القديمة أمر تكتنفه الصعوبات حتى اذا لجأ الباحث الى الآداب القديمة - كما فعلت هنا - والصعوبة التى أعنيها هى تمييز الأمثال عن غيرها من أجزاء النص . فالباحث عندما يفحص نصوصا مثل تعاليم « بتاح حتب » وغيرها أو قصة الفلاح الفصيح ، بل والخطابات سيجد فقرات تبدو فى شكلها ومضمونها كما لو كانت حكما وأمثالا شائعة آنذاك ، ولكنها قد لاتعدو أن تكون فى حقيقة أمرها سوى تعبيرات شخصية عن أفكار من كتبها . ولئن

ولقد اقتصر الكاتب هنا فى دراسته على نصوص المرحلة الكلاسيكية وأهمها « الفلاح الفصيح » وهى رسالة حول مبادئ الحكم الصالح فى ثوب قصة عن فلاح تعرض للظلم ورفع شكاياته للحاكم يطلب فيها منه القصاص من ظالمه وانصافه ، أما النص الثانى المهم فهو نصائح الوزير بتاح حتب التى يلقن فيها ابنه فن الحياة والحكم اعدادا له لخلافته فى منصب الوزارة . ولئن كنا نعرف وزيرين على الأقل من عصر الدولة القديمة يحملان هذا الاسم الا أن فقهاء اللغة المصرية يرجحون لأسباب لغوية نسبتها لأحد كتاب الدولة الوسطى الذى استغل اسم الوزير ليكسب عمله قيمة تاريخية واحتراما بين معاصريه نظرا لولع القدماء بترائهم العتيق . ولسنا نعرف حتى الآن مدى انفصام لغة الكتابة الأدبية عن لغة الحديث آنذاك ، ولو استطعنا لبات من اليسير علينا أن نميز الأمثال عن غيرها من عبارات النص ، فالمثل بطبيعة منشئه عامى اللغة لأنه يعبر عن حكمة الشعب الفطرية ، ولو صح منهج (جن) فى استخراج الأمثال ، لكان علينا أن ننسبها لفترة أسبق من عصر النص المكتوب لأن المثل يحتاج لبعض الوقت حتى ينتشر ويعم تداوله ، ولما كانت معظم مصادره تعود الى بدايات الدولة الوسطى ، بل وربما الى عصر الاضطراب الذى يفصلها عن الدولة القديمة ، يلوح للمترجم أن معظمها يرجع الى الدولة القديمة ، ولذا عدل عن العنوان الأصلي « بعض الأمثال الشعبية من الدولة المصرية الوسطى » لأن الأمثال هنا لاتقتصر على عصر الدولة الوسطى فحسب .

وسيجد القارئ منطوق المثل مكتوبا بالحروف العربية نظرا لغرابة الرموز الاصطلاحية التى اتفق علماء المصريات على تسجيل النطق بها ، والتى قد لاتكون مألوفة للقارئ العربى والواقع أن العلماء قد لجأوا الى تلك الرموز نظرا لافتقار لغاتهم الأوربية لبعض الصوتيات المألوفة لنا . ويراعى أن المصرية مثلها مثل العربية لم تكن تكتب بحروف الحركة ، وان استخدمت فيها الحروف اللينة (الألف - الياء - الواو) ولم تظهر الحروف المتحركة الا فى القرن الثانى

كان إدراج مثل تلك الأقوال في مجموعة أمثالنا أمرا مثيرا للانتقاد ، إلا أنني أوردت بعضها منها في ذيل المقال .

ان الباحث لا يرجح أن القول مثل حقيقي الا في حالات ثلاثة هي :

(أ) اذا ما أشار النص صراحة الى أن العبارة قول شائع .

(ب) اذا ما أوحى النص بطريقة غير مباشرة أن العبارة مثل .

(ج) اذا تكررت عبارة في أكثر من نص وكان لها مظهر المثل ، فيرجح عندئذ أنها مثل مستعار من الحياة بطريقة مباشرة ، ولا سيما اذا كان ثمة فاصل زمني واسع معقول بين النصين ، ولنا أن نعتقد أن الكتاب كانوا يستمدون عباراتهم المستعارة من مصدر عام ، كل على حدة .

الفئة الأولى

١ - في لوحة الملك منتو حتب وردت عبارة في آخر سطورها « ان أثر الرجل هو فضيلته » أما « الشرير فمآله النسيان (حرفيا : منسى هو الشرير) » (★) .

منو بو نى س نفرو . ف : سمح بو بن - بى .

وقد سبققتها عبارة تقول « تلك الجملة » التى تتردد « على لسان العظماء » .

ئس بف حرى رى ورو .

٢ - وفي قصة الفلاح الفصيح وردت عبارة :

« لا يذكر اسم الفقير الا بسبب سيده »
دم . تورن نى حورو حرنب . ف

وكانت مسبقة بعبارة « المثل الذى يقوله الناس » .

باخن نى مدت جدو ومث

ويبدو أن كلمة « خن » كانت تعنى « مثلا » فى مقابل كلمة « جدو » (قول) و « ئس » (عبارة) .

٣ - وفي القصة نفسها نجد مثلا آخر :
« العدل حياة النفس » (١)

(حرفيا : اقامة العدل هو النفس للأنف)

ئاو بو نى فند ايرت ماعت

أى أن العدالة والأمانة لازمتان لحياة المجتمع ، وقد سبقت تلك الجملة لفظة (جد) أى قول

٤ - وفي خطاب غير منشور فى متحف بروكلين نجد جملة مسبقة بعبارة « أنظر ، انه يقال »

من جد . تو .

« الجائع يجب أن يجوع »

حقرر حقر (٢)

وترجمة المثل ومعناه قابلان للشك .

الفئة الثانية

٥ - وفي الخطاب السابق نجد جملة مسبقة بعبارة (ر جد) التى قد تعنى « لما يقال » أو ربما « أى »

(★) عند ترجمة النصوص المصرية الى العربية حرص المترجم على التزام الحرفية قدر المستطاع ايشارا للدقة وهو المنهج الذى اتبعه المؤلف عند ترجمته لها الى الانجليزية وفى بعض الحالات التى اضطر للتصرف فيها سيجد القارئ الترجمة الحرفية بين قوسين () ، أما الكلمات التى قد يضطر لاضافتها فقد وضعها بين تنصيصين « » . (المترجم) .
(١) تترجم كلمة « ماعت » عادة بالعدل بيد أن الكلمة فى الواقع تعبر عن الصواب والخير فى مقابل « الشر » (جوت) والاثم (اسفت) والملاءة هو النظام الخير الذى ارتضاه الرب لعالمه والذى يتجسد فى صورة امرأة تمسك فى يدها ريشة نعام أو تحملها على رأسها وكان « جن » قد تترجم العبارة باقامة العدل - (المترجم) .
(٢) الترجمة الانجليزية للمثل ، بيد أن حرف (ر) يدل فى المصرية القديمة على المستقبل ولذا يمكن أن تترجم الجملة « الجائع سيجوع » وقد يذكرنا هذا بالمثل العامى « الجعان يفضل طول عمره جعان » الذى يشير الى روح القدرية المناصلة فى نفس المصرى ، وهى نزعة تشكك فى قدرة الانسان على تغيير مصيره وتحته على تقبل قدره والرضا به ، ويرجح هذا المعنى أن تاريخ الخطاب يعود الى الأسرة الحادية عشرة التى شهدت فيها البلاد حروبا أهلية وصراعات على العرش - (المترجم) .

نصف حياة أفضل من موت تام (حرفيا :
مرة واحدة) ★

نفر جس نى عنخ ر مت م سب وع

٦ - « ساعد من يساعدك » (حرفيا : اعمل
لمن يعمل لك)

ار ن ار « ر » ن • ك •

ورد هذا المثل أيضا فى قصة الفلاح الفصيح
باعتباره شعارا (ثس) يردده أحد الموظفين من
أبطال القصة ، ولذا يمكن اعتبار هذه الجملة
مثلا •

٧ - « ساعد من يعمل لتجعله يعمل » •

يبدو أن هذا المثل الذى ورد فى القصة
السابقة أيضا يعنى أن على المرء أن يساعد من
يعمل حتى يزيد من عمله ، وقد أشار الكاتب له
باعتباره وصية « وج » ، ويبدو أن كاتب نص
« حوار اليائس من الحياة مع روحه » الذى
يعود لنفس الفترة تقريبا كان يعنى هذا المثل
حينما كتب عن العصر المضطرب الذى كان يحيا
فيه : « لا أحد فى هذا الوقت يساعد من يعمل » ،
ولو صح هذا لصحت نسبته الى الفئة الثالثة •
ويعتقد فوجلسيج (Voglesq) فى تعليقه
على القصة أن المثل يدل على المنفعة المتبادلة ولذا
توسع فى ترجمته ليصبح « أعمل لأجل (أى
ساعد) من يعمل حتى تجعله يعمل » لك فى
المقابل • ولو صح هذا رأى لكان المثل
رواية مغايرة للمثل السابق بيد أنه من الصعب
التسليم بتلك الترجمة لاعتبارات لغوية •

الفئة الثالثة

٨ - « اسم الشجاع (يعرف) من فعله •

ولن يفنى فى هذه الأرض قط » (٣) •

ايو رن ن قن م ايرت • ف ، ن ن حتم م
تا بن جت

يبدو أن هذا المثل الذى نقش على جدران
مقبرة أحد المحاربين العظام من أوائل عصر
الأسرة الثانية عشرة والذى خاض غمار الحرب
ضد الهكسوس تحت امرة الملك أحمس الأول
(القرن السادس عشر ق • م) كان أحد
الأمثال الشائعة آنذاك ، حيث نجده يتكرر
ثلاث مرات على آثار تلك الأسرة ، فى مقبرة
القائد أحمس بن أبانا وفى تسجيلات الملك
تحتمس الثالث الرسمية • ويمكننا مقارنة هذا
المثل مع فقرة وردت فى بردية متقدمة
(بترو جراد ١١١٦) :

« لن تذوى شهرة (حرفيا : اسم) رجل
(معروف) من فعله •

٩ - « ما من أحد يعرف تصيبه وهو يخطط
للغد »

نن ون رخ سخرو • ف ، كا • ف دواو •
وفى قول آخر « لا يدري المرء بالمصير وهو
يفكر فى الغد » •

ن رخ • ن • تو خبرت ، سيا • ف دوا •
ويتكرر هذا المثل فى تعاليم « بتاح حتب »
التي تنسب لنهاية الدولة القديمة (حيث ظهر
الشكلان فى مخطوطتين مختلفتين لنفس التعاليم)
كما يظهر فى حوار غير منشور من عصر الدولة
الوسطى عشر عليه فى الرمسيوم •

١٠ - « ليس من دوام فى مصر »

ن خبر ايسق م تا • مرى (٤)

(★) يشبه المثل العامى المصرى « أقل عيشة أحسن من الموت » (المترجم) •

(٣) لا يعنى هذا المثل أن الجندي الباسل سيحظى بخلود الذكر فحسب ، بل بخلوده هو ذاته اذ كان الاسم
أحد مقومات الانسان وعناصره الرئيسية مثل الجسد والروح والقرين والظل ، وترديد الاسم يكفل للنفس البقاء ، كما
أن روحه تحيا على تعاويد القرين التي ترتل باسمه (المترجم) •

(٤) يبدو أن كلمة ايسق التي تعنى التلكؤ قد استخدمت هنا مجازا للبقاء على قيد الحياة ، أما اسم مصر
هنا فهو « تا - مرى » الذى كان يدل فى الأصل على الأراضي التي تغمرها مياه الفيضان ومنه اسم الديميره فى الصعيد
قبل بناء السد العالى (المترجم) •

أى أن الموت حتم علينا فى وقت أو آخر ، ولقد ظهر هذا المثل مرتين الأولى فى قصيدة فى مدح الموت من عصر الأسرة الثانية عشرة ، والثانية فى أحد نقوش الأسرة التاسعة عشرة .

١١ - « لا يعلم المرء بما فى القلب » .

ن ر خ . ن . تو وننت م ايب (٥)

أى أن مايسره اللب من أفكار محفوظ وما من سبيل لاستكناها ، ويتكرر هذا المثل ثلاث مرات . الأولى فى تعاليم بتاح حنب ، وقد استخدمها الوزير لحث ابنه على أن يكون لبقا فى حديثه مع العظماء كما ورد مرتين فى قصة الفلاح الفصيح ، وإن كانت صلتها بسياق النص مازالت غامضة .

١٢ - ان ما يقضى به الاله واقع (حرفيا : أمر الاله هو الواقع) .

ظهر مرتين الأولى فى تعاليم بتاح حنب ، والثانية فى نقوش الفرعون الكوشى « تانوت آمون » (٦) بعد قرون عدة . وربما لا يعدو التكرار إلا أن يكون اقتباسا من النص الأول .

تلك بضعة أمثال تمكنت من جمعها من النصوص المصرية القديمة حتى عصر الأسرة الثانية عشرة . ومن المؤكد أن بوسع الباحث العثور على المزيد منها فى النصوص التالية ، بيد أنها تخرج عن الحدود التى حصرت فيها نطاق بحثى .

ولو شئنا أن نعقب على الميول والنزعات التى تعبر عنها تلك الأقوال ، لرأينا أن أكبر مجموعة تتألف من الأمثال رقم ٢ ، ٥ ، ٩ ، ١٠ ، ١١ التى تعبر عن تأملات حول الحياة والانسان ، وربما كان المصرى يتحكم فى المثل (٢) من ضالة شأن الفقراء فى المجتمع بينما يبحث المثل (٥) على الرضا بالفاقة ، وبقلب صروف الدهر فى

المثل (٩) ، ويذكرنا المثل (١٠) بالفناء والموت باعتبارهما مصير كل انسان ، أما المثل (١١) فيذكرنا بأننا لا نعرف عن رفاقنا سوى أقل القليل ، أما المجموعة التى تشكلها الأمثال ١ ، ٣ ، ٨ فتتسم بنبرة أخلاقية واضحة (وهى تتعارض مع آراء مارك انتونى الساخرة) نحو الخير (المثل ١) ونحو العدالة (المثل ٢) ونحو الشجاعة (المثل ٨) ، ويحث المثلان (٦ ، ٧) المرء على العمل الخير المجرد من الهوى . بينما يبدو المثل (٤) متسما بنبرة قدرية ساخرة ، ولكن ترجمته غير مؤكدة ، أما المثل (١٢) الذى يعبر عن عبثية جهد الانسان ، فهو القول الوحيد الذى له مسحة دينية هنا .

ولقد ذيلت مقالتي تلك بفقرات اقتطعتها من نصوص الدولة الوسطى والفترات السابقة عليها ، ويلوح لى أن تلك الأقوال كانت أمثالا ، ولكننى سأكرر ما سبق وأن نبهت اليه فى مطلع مقالتي وهو أن المعايير النقدية التى استخدمتها لتحديد الأمثال لا تتوافر لها ، وليس ثمة دليل لدينا أنها أكثر مما تبدو عليه ، أى أنها مجرد أفكار أصيلة وضعها مؤلفو تلك النصوص التى عثرنا عليها فيها . ومع ذلك فهى أقوال لا تخلو من فائدة ، اذا فصلت عن سياقها . باعتبارها أمثلة من حكمة المصريين القدماء .

١ - « ان متاع الفقير أنفاسه » (حرفيا : النفس هو للفقير متاعه)

ثاو بو نى مائير اخت . ف

٢ - ان سماء الرجل هى صنع المعروف » (٧)
بت بو نت س يون نفد

ويبدو ان الكاتب يتلاعب هنا بكلمة بت (سماء) التى تعنى حرفيا مظلة ، فالمثل يشير

(٥) تعنى (ايب) المصرية القلب والعقل معا مثل اللب فى العربية (المترجم)

(٦) آخر فراعنة الأسرة الخامسة والعشرين التى نشأت فى شمال السودان (كوش) وحكمت مصر قرابة قرن من الزمان ، باعتبار أن مصر والسودان بلد واحد خاضع لسلطان الاله الأعلى آمون وقد سعى فراعنة الأسرة الى اعادة احياء تراث الدولة القديمة واعادة نسخ نصوصها ودراساتها (المترجم) .

(٧) للظل فى العربية معنى الحماية فى قوله (صلعم) : « سبعة يظلهم الله يوم لا ظل الا ظله ... » (المترجم) .

٤ - « لا ترتب للغد وهو لم يأت بعد
فلا يعرف المرء ما سيجيء فيه » • (٨)

وقد نحى هذا المثل منحى المثل الانجليزي
«Sufficient for the day is the Evil thereof».

٥ - « ان شخصية الصديق الحميم
أفضل من (حرفيا تقبل أكثر من) ثور الآثم •
شسب بيت نت عقو - ايب (٩) ر اوا
نى ار (ر) اسفت •

اى أن الخلق القويم مصدر للنعمة ووقاية
لصاحبة •

٣ - « لا تعلق على مالم يحل بك ولا تفزع
مما لم يتحقق » بعد :

م وا ن نت ن ات ، م جعون نت
خبرت •

وقد يشبه هذا المثل الانجليزي

«Do not meet trouble half way»

« لا تتعجل لقاء المتاعب » •

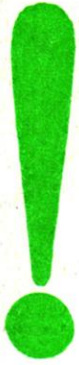
(٨) اقتبست فى الأصل من انجيل متى من الاصحاح السادس الآية الرابعة والثلاثين •
« فلا تهتموا للغد لأن الغد يهتم بما لنفسه ، ويكفى اليوم شره » • (المترجم) •

(٩) حرفيا : داخل القلب • قارن التعبير العامى « الراجل ده دخل قلبى » (المترجم) •

★★★



من المؤتمر الرابع لكلية الفنون الجميلة بالمنيا



حسن عبد الرحمن

فلاح من زاوية سلطان
بقال ومقاول وفنان



عبد السلام الشريف

مدينة المنيا ، تتألق وتزدهر ، وتفيض بالمزيد من الحيوية والبهجة والنشاط لعدة أيام كل عام منذ حوال أربع سنوات ، وذلك في مناسبة المؤتمرات العلمية والثقافية التي تقيمها جامعتها الجديدة وكلية الفنون الجميلة بالذات ، ... اذ تتلاقى في رحابها جموع الفنانين التشكيليين من أساتذة جميع الكليات الفنية في مصر ، ومن النقاد والدارسين ومحبي الفنون ، وتلقى في مدرجاتها البحوث الفنية المختلفة ، وتثار المناقشات ، ويحتدم الحوار حول قضايا الفن المتنوعة ، وتتخذ القرارات الفعالة للارتقاء بالحركة الفنية ، كما تمتلئ قاعات الجامعة بالمعارض الفنية لأعمال الطلبة والأساتذة في التصوير والنحت والحفر والفنون الزخرفية ، وتبرز من خلال هذه المعارض المواهب الجديدة الواعدة .

وهكذا تشع من أرجاء هذه المنطقة التاريخية الخالدة من صعيد مصر ، بوادر نهضة فنية حديثة ، كما بدأت فيها من قبل آلاف السنين مرحلة الفن الأصيلة في عهد أختاتون !!

كما يعتبر هذا المهرجان الفني ، بكل برامجه وأبعاده ، تحقيقاً لأحلام وطموحات كانت تراودنا منذ أكثر من خمسين عاماً ، عندما أقمنا بهذه المدينة أول معارض أقليمية للفن استمرت دوراتها لبضع سنوات بجهود شخصية متواضعة ، حتى كادت هذه الأحلام أن تندثر وتضيع في دوامات العجز والاهمال والنسيان ، لولا هذا البعث الجديد المبارك ، الذي جاء باهتمامات وجهود رسمية راسخة ، وقام على سواعد وقيادات من شباب الفنانين المخلصين !!

الفنى الجديد بالمنيا وأهميته ، فان ذلك يقتضى أن نفرّد له مقالات أخرى مطوّنة ومجلدات لا يتسع لها هذا المجال ... ولكنى مع ذلك أراّننى مدفوعاً

كلية الفنون الجميلة بالمنيا ... والفنون الشعبية)

ويطول بنا الحديث حول جوانب هذا البعث



من خلال هذا الملتقى الثقافي الكبير الذي أقامته كلية فنون المنيا في دورته الرابعة في شهر فبراير الماضي ، وأن التلقت ظاهرة لها أهمية خاصة ، ولها عندى أثر كبير ، وهى الكشف عن المواهب الفنية الشعبية التى تظهر من خلال هذا الملتقى العظيم ، واحتضانها ورعايتها وتنميتها بالدراسة العلمية المناسبة . !

ففى جولتى بمعرض الطلبة وجدت فى إحدى قاعات العرض شايبا من الفلاحين واقفا الى جوار بعض الأعمال الفنية ، وقدمته لى المشرفة على هذه القاعة على أنه أحد الطلبة بقسم الدراسات الحرة بالكلية . وهذه بعض أعماله !!

وقد لفتت اهتمامى هذه الأعمال المرسومة كلها باللون الأسود ، وجذبنى لتأملها سمات بارزة، لا تخطئها عيني - من الناحية الموضوعية - فهى صور لاماكن وتقاليد وحياة كاملة لبيئة معينة عرفت فى طفولتى منذ حوالى سبعين سنة ولا أنساها ، . وقد تناولها هذا الشاب وعبر عنها وسجلها بطريقة تلقائية بسيطة حلوة ، وانطلاقة تعبيرية صادقة !!

ثم تحدثت اليه فلفتت انتباهى لهجته المميزة وأعادت الى ذاكرتى طبيعة لهجة أحن وأطرب لسماعها ، فلها عندى وقع محبب الى وجدانى يعيدنى أيضا الى طفولتى عندما كنت أزور بعض أقاربنى من سكان (زاوية سلطان) شرق النيل بالمنيا واستمع الى أحاديثهم . !!



وهكذا أيقظت عندى أعمال هذا الطالب الفلاح التلقائى ، والفنان الشعبى ، وحديثى معه ، فيضيا من الصفاء والنقاء ، والحنين الى هذه الأيام البعيدة ، فى أحضان تلك الربوع الطيبة، وبين مشاعر الحب والجمال فى ساحات الريف المصرى الأصيل ، عندما كانت صلات القرابات متواصلة ، وتقاليد المناسبات الاجتماعية والشعبية والوطنية المتوارثة قائمة ، وعندما كانت للحياة حلاوتها . وللاعياد فرحتها وبهجتها !!

وعندما تواصل الحديث بينى وبين هذا الفنان الشاب ، تأكد لى صدق ظنى وحدى وعرفت أنه فعلا من شرق النيل بالمنيا ، ومن زاوية سلطان بالذات ، . وأن أعماله هذه التلقائية المبهرة ، من وحي هذا المجتمع الطيب وهذه المنطقة السمحة الهادئة .

واتفقت مع (حسن عبد الرحمن) . وهذا هو اسم الفنان الريفى الذى أقابله - لأول مرة - من خلال الندوة الثقافية الرابعة لكلية الفنون الجميلة بالمنيا ، . أن أزوره فى بلدته ، فقد عرفت أن عنده هناك أعمالا فنية أخرى مختلفة !

(حسن عبد الرحمن . . . بقال ومقاوول وفنان!!) وبكل أشواقى ذهبت الى هذه الزيارة ، وكان فى انتظارى عند مدخل زاوية سلطان . . . وكانت

المفاجأة أن لقاءنا كان أمام دكان صغير عليه لافتة ، أشار إليها فقرأت (بقالة القرطبي لصاحبها حسن عبد الرحمن حسن ، لمبيع الحلويات والمرطبات والسجائر ولعب الأطفال والكراسيات والكتب المدرسية) . وكانت محتويات هذه (الدكانة الصغيرة منسقة بذوق خاص ، على أرفف مدهونة بلون وردي ، تتوسطها (بالته) الألوان الخاصة بالفنان . . وفي أحد الأركان تتكدس بعض أعماله المرسومة بألوان الجواش والزيت . . وجلسنا تحت شجرة فارعة تحاه هذه (البقالة) المتواضعة ، تحيط بالمكان على طول الطريق (القباب) المعمارية . . ذات الطراز المميز لهذه المنطقة من زاوية سلطان . . .

وعرفت - طبعاً - أن هذا هو مقر العمل الأساسي لصاحبنا الفنان حسن عبد الرحمن ، وأنه ينتقل كل بضعة أيام أسبوعياً ليعبر النيل الى المنيا ليذهب للدراسة الحرة بكلية الفنون الجميلة !!

وجلست مبهوراً في هذا المكان التاريخي - بالنسبة لي - تملأ خاطري ذكريات جميلة بعيدة عشتها فيه . . وتذهلني عوامل الزحف الجديدة التي غرت معالمه ، ولكن شغلتنى هذه الموهبة الحقيقية التي أراها معي اليوم في شخص حسن عبد الرحمن ، وهو يقدم لي هذا الكم الغزير من أعماله المختلفة عما رأيته عندما قابلته في معرض كلية الفنون ، فهو هنا يعرض لي لوحات أخرى بألوان الزيت والجواش كانت متبقية من بعض معارضه التي أقامها بمفرده أو اشترك بها في معارض عامة أقامتها مديرية الثقافة الجماهيرية في مناسبة الاحتفال بأعياد سيناء . . وغيرها !!

وليس هذا فقط . . ولكنني التفت حولي بالصدفة فتشددني واجهة أحد المباني القريبة ، وكأنها لوحة فنية بالألوان. فقد امتلأت جدرانها بمناظر شعبية أشبه برسوم الحجاج والمناسبات الشعبية السعيدة ، وسألت حسن عنها ، فعرفت أنها من تصميمه وتنفيذه ، فهو الى جانب عمله كبقال وفنان ، فإنه يقوم أيضاً بتصميم البيوت وقباب المدافن والأحواش وزخرفتها ، ويتولى مهمة

تنفيذها لحساب الآخرين ، فهو مقاول معماري لمدافن شرق المنيا وبيوت الفلاحين !!

وهكذا أمضيت ساعات في هذه الزيارة ، تبين لي من خلالها أن المواهب الفنية الكامنة في أعماق الريف وخفايا البيئة المصرية وخاصة بين الفلاحين في سفوح الجبال أو في ظلال النخيل ، في مساحات الحقول والمزارع البعيدة عن زيف المدينة ، هي ثروات حقيقية وكنوز وركائز ودعائم مهمة للحركة الفنية الأصيلة ، وهي لا تقل في إنتاجها وابداعاتها الثقافية الشعبية عن غيرها من أعمال الفنانين الدارسين ، . . فالعبرة في تقييم كل الفنون في مدى تواصلها حضارياً بالجماهير . . كما نشهده اليوم في مثل هذه الأعمال الفطرية للفنان حسن عبد الرحمن . . وكما لمسناه من قبل في أعمال أمثاله من الفنانين الشعبيين التلقائيين المبدعين ، ومنهم المثال اللاحق عبد البديع عبد الحى وتلاميذ مدرسة الفنان حبيب جورجى ، وتلاميذ مراسم الحراثة . . وغيرهم . وغيرهم !!

● ولا يفوتنى في النهاية أن أشير الى المناسبة الطيبة التي وصلنى خبر بها أخيراً . فقد قطنت السيدة الألمانية (أورسـيـلا) المشرقة على قاعة (حسن رجب) للعرض على النيل بجوار شيراتون بالقاهرة ، الى هذه الموهبة الشعبية ، فسافرت الى قريته وتعرفت على أعماله ، وأقامت له أخيراً معرضاً شاملاً لقي اهتماماً كبيراً من الزائرين الأجانب والمصريين ، وهي في سبيلها الى اقامته مرة أخرى في ألمانيا هذا الصيف ، وطبع كتاب خاص لأعماله .

ويعتبر هذا التقدير - مرة أخرى - اعترافاً جديداً ودائماً لأهمية فنوننا الشعبية الأصيلة ، وتأكيداً لما كررناه من قبل أن على أرضنا الطيبة كنوزاً فنية تبحث عن الباحثين .

وتبقى بعد ذلك مسئوليتنا الأساسية والحقيقية بالنسبة لهذه المواهب وهي الدأب وراء الكشف عنها ورعايتها وحمايتها وتنميتها بالتنوع السليمة ومساندتها لتوصيل ابداعاتها للجماهير !!

عبد السلام الشريف

استبيانات العمل الميداني الفخار

صفوت كمال

تعتبر استبيانات العمل الميداني وسيلة أساسية من وسائل جمع مواد الماثورات الشعبية جمعا علميا دقيقا . وتنوع الاستبيانات تبعا لتنوع مواد هذه الماثورات من فنون اديبة أو تشكيلية أو صناعات شعبية أو من عادات وتقاليد ومعتقدات شعبية أو احتفالات طقوسية وعائلية إلى غير ذلك من أنماط الابداع الشعبي وبحالاتها المتعددة ومناسبات ممارستها المختلفة .

وعلى الرغم من تعدد وتنوع استبيانات العمل الميداني تبعا لكل فرع من فروع الماثورات الشعبية ، فإنها تتبع الأسلوب نفسه في استقصاء المعلومات الوافية عن المادة موضوع الاستبيان ، ورصد البيانات الدقيقة عن مصادر هذه المادة .

فاللادة المجموعة ميدانيا هي أساس كل عملية علمية في دراسة هذه المادة وتحليلها واستخلاص العناصر المكونة لها ومعرفة واقع كل عنصر في بنية هذه المادة ووظيفته .

مع ملاحظة أن دقة الباحث الميداني ومثابرته في جمع المادة الفولكلورية هي أهم ما في العمل الميداني نفسه كما أن الاستبيان - في حد ذاته - هو مجرد خطة موضوعية لاستقصاء أكبر كم من المعلومات عن مادة البحث . والباحث المدقق والواعي بطبيعة مادة بحثه ، قد يعثر على مواد أو معلومات لم تَرِد في الاستبيان الذي يستعين به في عمله ، بل قد يصادف جوانب مهمة ونادرة في مجال بحثه لم تخطر من قبل على ذهن الباحث أو لم يتناولها الاستبيان .

كما أن مصادر معرفة مواد المآثورات الشعبية متعددة ومتنوعة ، وعملية رصد هذه المواد هي المسئولية العلمية الأولى الملقاة على عاتق الباحثين الفولكلوريين . سواء توسل الباحث في ذلك بوسائل تكنولوجية حديثة أم اعتمد على مشاهداته وملاحظاته المباشرة وغير المباشرة في جمع مادته من خلال معاششته لأصحاب ومبدعى ومؤدى هذه المواد معاششة واقعية .

والاستبيان الذى أقدمه فى هذه الصفحات أقدمه كنموذج من نماذج استبيانات العمل الميدانى فى تتبع نمط محدد من أنماط المآثورات الشعبية له طبيعته الخاصة وسماته المتميزة ، ويجمع فى تكوينه العام بين التراث والمآثور فى آن . باعتبار أن الفخار من الصناعات الشعبية والابداعات الفنية التى عرفها الانسان منذ أقدم حقب التاريخ . وتضم المكتبة العربية وغير العربية دراسات متعددة ومتنوعة عن الفخار ، تاريخا وفنا ، صناعة ومآثورا ، ومعتقدات وممارسات طقوسية يقوم فيها الفخار بدور أساسى ، الى غير ذلك من مجالات البحث فى أشكال الفخار ووظائفه ، أو عن الفخار كمصدر من مصادر معرفة تاريخ الانسان نفسه .

وقد وضعت هذا الاستبيان بأسلوب يتوافق مع واقع العمل فى البيئة العربية وأن كنت قد اعتمدت فى تحديد بياناته على استبيان آخر سبق أن أعدته باللغة العربية فى ٢٩/١١/١٩٥٨ وأرسلته حينذاك الى مركز الفنون الشعبية بالقاهرة مستعينا فى تحديد عناصره باستبيان آخر يستخدمه الباحثون فى معهد الاثنوجرافيا بوارسو ، حينما كنت أعمل مع فريق منهم فى اجراء بحث ميدانى عن الفخار وصناعاته .

والاستبيان الذى أطرحه الآن قد أضفت اليه بعض العناصر ليتوافق مع طبيعة الواقع التاريخى لصناعة الفخار وابداعاته فى مصر وغيرها من بلاد عربية تعتبر مهدا لهذه الخبرة الانسانية التى ترتبط بنشأة وتاريخ الانسان نفسه (١) .

استبيان الفخار

- ١ - مكان منطقة البحث الميدانى (قرية ٠٠٠ حتى ٠٠٠)
 - ٢ - طرق المواصلات اليها ٠٠ ومنطقة العمل الميدانى بالتحديد .
 - ٣ - الحالة الجغرافية الطبيعية للمنطقة .
- وذلك من حيث نوع الطمى الموجود بها ، مقدار كميته ، هل قليل أم كثير ، هل يتجدد ٠٠ هل يصدر الى قرية أخرى ، أم يجلب من قرى أخرى أو أماكن معينة ؟
- ٤ - شخصية القرية أو المنطقة التى يعمل بها الباحث .

راجع بحثنا المقدم الى ندوة التراث الشعبى الأولى ، بغداد ٢ - ٦ نوفمبر ١٩٨٦ والتى نظمها مركز التراث الشعبى لدول الخليج العربية وكذلك دراستنا : جمع العناصر الشعبية ، مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة ، ع ٠ ، ٦ مايو ١٩٦٨ ص ٨٥ - ٩٢ .

٤ - مناهج بحث الفولكلور العربى بين الأصالة والمعاصرة ، مجلة عالم الفكر ، م ٦ ، ع ٠ ، ٤ يناير ١٩٧٦ ، ص ١٧٣ - ٢١٠ .

٥ - التواصل الثقافى فى الابداع الشعبى المصرى ، مجلة الفن المعاصر ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ع ١٠ ، خريف ١٩٨٦ ، ص ٧٩ - ٨٩ .

٦ - استبيانات العمل الميدانى ، الأزياء الشعبية ، مجلة الفنون الشعبية ، القاهرة ، ع ١٩ ، ١٩٨٧ .

٧ - أبريل ١٩٨٧ ، ص ٤٧ : ٥١ .

- ما عدد المنازل مثلا ؟ (يمكن الرجوع الى الاحصائيات مثلا مما هو موجود في المجلس المحلي) .
- ما عدد الأشخاص ؟ (يمكن الرجوع الى الاحصائيات) .
- ٥ - ما المهن الشائعة في هذه القرية . أو المنطقة ؟
- ٦ - هل حرفة صناعة الفخار هي الأكثر شيوعا ؟
- ٧ - هل يملك العاملون في صناعة الفخار الأرض التي يعملون عليها . أم بالايجار كم ثمن الأرض . أو الايجار ؟
- ٨ - كم عدد الأشخاص الذين يشتغلون في الصناعات المرتبطة بصناعة الفخار وما نوع مهنتهم ؟ (نجار . حداد . بناء . الخ) .
- ٩ - هل الذين يعملون في صناعة الفخار يشتغلون بمهن أخرى كالزراعة مثلا أو يعملون في مهنة صناعة الفخار فقط ؟
- ١٠ - هل توجد عائلات متخصصة في صناعة الفخار ؟
- ١١ - هل الفخاريون الذين يعملون في هذه المنطقة هم من أهلها فقط أم وافدون اليها من مناطق أخرى ؟
- ١٢ - هل يعمل الرجال فقط في هذه المهنة أم تشاركهم النساء . ما نوع العمل الذي تقوم به النساء ؟
- ١٣ - هل يوجد فخاراني مشهور ؟
- (يحرص الباحث على اللقاء به اذا كان مازال موجودا وعمل ترجمة لحياته واستقصاء المعلومات الوافية عنه وعن خبرته وعن أسباب شهرته المتميزة . وما أهم القطع الفخارية التي قام بعملها ومناسبة ذلك) .
- واذا لم يكن موجودا لسبب من الأسباب يجمع الباحث كل ما يمكن جمعه من معلومات عن حياته . وخبرته ممن يعرفونه ، ويحاول أن يحصل أو يستدل على الأماكن المرجود بها نماذج من عمله . وبما كان يتميز به من خبرة ويكون ذلك من خلال وجهة نظر من يعرفونه ويمارسون العمل في صناعة الفخار ؟
- ١٤ - هل للفخاراني تلاميذ ، كم عددهم ، وكم من الوقت يعمل التلاميذ ، هل يعملون بمفردهم أم بإشراف الفخاراني نفسه ، أم مع الفخاراني (الأسطي) ؟
- ١٥ - الى متى يعملون معه . وهل يعملون معا أم منفصلين ، هل يعملون بنظام تعاوني وعلى أي أساس ؟
- ١٦ - هل توجد أغاني أو قصص عن نظام عملهم التعاوني ؟
- ١٧ - هل توجد قواعد ثابتة في التعامل بينهم . هل يدفع التلميذ للأسطي أجرا نظير تعلمه الصناعة . أم يدفع الأسطي للتلاميذ أجرا نظير تعاونهم معه في العمل ؟
- ١٨ - ماذا يسمى التلميذ (الصبي) بعد أن يتعلم الصنعة ؟
- ١٩ - متى يصل وكيف . الى لقب أسطي ؟
- ٢٠ - من يشترك معه في العمل من أسرته . زوجته . أمه . أبوه . أخوه . أولاده ؟ .

- ٢١ - هل يشترك الفخراي مع غيره من الفخراية فى تسويق انتاجه ؟
- ٢٢ - فى أى فصل من فصول السنة يعمل الفخراي أكثر ٠٠ ولماذا ؟
- ٢٣ - ما نوع الأواني التى يصنعها فى فصل من الفصول أكثر من غيرها ؟
- ٢٤ - صف أنواع الأواني وصفا مفصلا لكل نوع ٠
- ٢٥ - اشرح مراحل عمل كل نوع من الأنواع ٠
- ٢٦ - اشرح الآلات التى يستخدمها ٠
- ٢٧ - صف طرق اعداد الطمي والمواد التى تمزج به ٠
- ٢٨ - ما أسهل الأشكال التى يصنعها الفخراي ؟
- ٢٩ - ما النقوش الموجودة على كل نوع واسمها ورمزها ٠٠ وتاريخها ؟ (اذا كان يعلم ذلك الصانع) ٠
- ٣٠ - كم عدد الآنية (نوعها) التى يمكن للفخراي صنعها فى اليوم الواحد ؟
- ٣١ - كم عدد الساعات التى يحتاجها الفخار ليجف فى الهواء الطلق (صيفا - شتاء) ؟
- ٣٢ - كم عدد الساعات التى يحتاجها الفخار فى الفرن ؟
- ٣٣ - كيف تعد الأفران ؟
- ٣٤ - هل توجد أفران خاصة لأنواع خاصة من الفخار ؟
- ٣٥ - صف وسجل بالصورة كل جزء من هذه الأفران وطريقة بنائها ٠
- ٣٦ - صف وسجل بالصورة طريقة وضع الفخار داخل الأفران ٠
- ٣٧ - من يقوم ببناء الفرن - الفخراي نفسه أم غيره ؟
- ٣٨ - ما المواد التى تستخدم فى اشغال النار « خشب الفحم ٠٠٠ » ما نوع كل منها ؟
- ٣٩ - كم عدد الأواني التى يمكن وضعها مرة واحدة داخل الفرن ؟
- ٤٠ - ما طرق تصنيف الأواني ؟
- ٤١ - صف كافة مجالات العمل للتجفيف ، مثل صف الأواني داخل الفرن ؟
- ٤٢ - طرق تغطيتها ٠٠ قفل باب الفرن ؟
- ٤٣ - هل يصاحب كل مرحلة من مراحل اعداد الفخار منذ اعداد الطمي الى وضع الفخار فى الفرن أغاني خاصة محددة أو طقوس خاصة ؟
- ٤٤ - هل تلوين الفخار يكون بعد التجفيف أم قبله ٠٠ ما هى الألوان المستخدمة وأشكال الزخرفة التى يرسمها - وما رمزية كل شكل وكل لون ؟
- ٤٥ - لماذا يصبغ الفخار ويلون ٠٠ هل لكل نوع لون معين ٠٠ لماذا ؟
- ٤٦ - ما الأدوات المستخدمة فى النقش أو الدهان ٠٠ أو الزخرفة باللون ؟

- ٤٧ - صف كل آلة وكل أداة وصفا دقيقا (مع الصورة) و اشرح طريقة استخدامها
 • متى • وكيف • وفى أى مرحلة يستخدمها •
- ٤٨ - من أين يحصل على هذه الأدوات • هل يصنعها بنفسه أو يشترىها •
 ومن؟
- ٤٩ - هل كل الفخارية يستخدمونها • أم لها متخصصون فى الزخرفة والتلوين ؟
- ٥٠ - اشرح بالتفصيل وبالرسم والصورة كل الآلات والأدوات ومقاييسها ومواد
 صنعها •
- ٥١ - هل تقدم أنواع معينة من الفخار كهدايا ؟ (فى السبوع - فى الأفراح)
 أو فى مناسبات عائلية •
- ٥٢ - ما الأنواع التى تقدم ومناسبة كل نوع ؟
- ٥٣ - ما الأشكال التى تقدم ؟
- ٥٤ - هل توجد ألوان خاصة لكل شكل ولكل مناسبة ؟
- ٥٥ - يجب مراعاة جمع المعلومات عن ذلك من الفخارى نفسه ومن الأهالى ومقارنة
 هذا بذلك •
- ٥٦ - هل توجد تماثيل من الفخار • أو لعبات ؟ •
- ٥٧ - هل يمكن للناس توصية الفخارى على عمل شكل أو نوع معين لمناسبة
 معينة • ما مواصفات ذلك ؟ •
- ٥٨ - هل توجد آنية لها وظيفة طقوسية فى السحر • أو فى الشفاء من مرض
 أو فى الزار ؟
- ٥٩ - هل توجد مواصفات خاصة لذلك وقواعد وتقاليده فى عمل مثل هذه الآنية ؟
- ٦٠ - هل توجد قطع قديمة من ذلك النوع لدى الفخارى • هل يعرف
 أين توجد ؟
- ٦١ - هل توجد أسعار محددة لكل قطعة أم أنها أسعار تقريبية ؟
- ٦٢ - هل توجد أسعار متميزة للقطع التى لها وظيفة خاصة مثل القطع التى تستخدم
 فى (سبوع الميلاد - أو فى الزفاف - أو فى الزار - أو فى مناسبات أخرى
 • • • لماذا ؟
- ٦٣ - هل توجد كتابات خاصة على بعض قطع الفخار ؟
- ٦٤ - هل توجد قطع خاصة لا تصنع الا عند الطلب ؟
- ٦٥ - هل توجد نقوش خاصة تبعا لنوعية استخدام كل قطعة ؟
- ٦٦ - هل توجد أشكال خاصة على بعض القطع لا تنقش أو ترسم الا عند الطلب ؟
- ٦٧ - لماذا • وكيفية طلب ذلك • وما المدة التى يتطلبها ذلك ؟
- ٦٨ - هل توجد قطع محددة أو معينة يحتفظ بها الفخارى ؟

- ٦٩ - هل توجد عبارات خاصة تقال مع وضع أول قطعة في القرن ؟
- ٧٠ - هل توجد عبارات خاصة تقال مع أخذ أول قطعة من القرن ؟
- ٧١ - هل توجد عبارات خاصة تقال مع صناعة أول قطعة في اليوم ؟
- ٧٢ - هل توجد عبارات خاصة تقال مع البدء في العمل ؟
- ٧٣ - هل توجد عبارات خاصة تقال مع نهاية العمل ؟
- ٧٤ - هل توجد عبارات خاصة أو أغاني خاصة أثناء انجاز كل قطعة ؟
- ٧٥ - هل توجد قطعة خاصة تكون موضع اعتبارات خاصة ؟
- ٧٦ - هل توجد قطعة خاصة تكون موضع أغاني خاصة ؟
- أذكر ذلك بالتفصيل وتسجيله صوتيا إن أمكن مع شرح مناسبة أدائه - وشرح الآلات والأدوات المستخدمة حين أداء ذلك .
- ٧٧ - هل توجد قطع خاصة تؤجر لمناسبات معينة ولا يبيعها صاحبها . ما هي هذه القطع ؟ (اشرح ذلك شرحا وافيا مع تسجيلها إن أمكن بالرسم والصورة) .
- ٧٨ - ما سبب ذلك . هل لندرتها . أم لارتباطها بمعتقدات خاصة ؟
- ٧٩ - من صانعيها القديم ومناسبة صنعها ؟
- ٨٠ - هل توجد عليها نقوش خاصة متميزة أو كتابات لها قداسة معينة ؟
- ٨١ - هل توجد عند الفخرايين قطع قديمة وأخرى حديثة مصنوعة على شكل وبطريقة القطع القديمة ؟
- ٨٢ - لماذا يحتفظ الفخرايون بالقديمة . ولماذا ما زال يصنع القطع الحديثة على شكل القديم ؟
- ٨٣ - هل توجد أسرار في المهنة لا يبوح بها الفخرايون ؟
- « على الباحث أن يحاول أن يعرف شيئا عن هذه الأسرار ولا تكون موضع نشر بل يحتفظ بها في أرشيف المركز أو جهة عمله كسر أيضا . فمن مسئولية العمل الميداني أيضا الحفاظ على الأسرار التي يبوح بها الراوي إذا اشترط ذلك » .
- ٨٤ - هل توجد عبارات ومصطلحات عمل خاصة لا يفهمها إلا أرباب المهنة - ما هي . وما دلالاتها (يحرص الباحث على التعرف على هذه المصطلحات ليستخدمها هو أيضا في حوار مع مصادر معلوماته في البحث الميداني . ويحرص أيضا على عدم نشرها إذا طلب الرواة منه ذلك) .
- ★ فمستولية العمل العلمي تتطلب أيضا عدم افشاء أسرار المهنة التي يحافظ عليها أصحابها . كما أن من مسئولية الباحث الميداني عدم الاضرار بالرواة - بأي شكل ما - حتى ولو عن غير قصد . لذلك لابد وأن يوضح الباحث الميداني بشكل واضح وصريح في بعض الفقرات التي لا يجوز نشرها ذلك الحظر . حتى يتبين الباحثون الذين يتناولون هذه المادة في دراساتهم تلك الملحوظة فلا ينشرون ما لا يجب نشره ، بل يكتفى باستخلاص المادة العلمية تبعا لطبيعة كل بحث .

ونظرا لأن البحث الميداني عن فن وصناعة الفخار يجمع بين المعرفة النظرية والتطبيقية ، كما ترتبط مواد البحث نفسها بمجالات مختلفة من الدراسة الأدبية والتاريخية والفنية التشكيلية فمن الأفضل أن تشترك مجموعة من الباحثين في جمع مواد هذا البحث مع تنوع تخصصاتهم في فروع الثقافة ، والمأثورات الشعبية . حتى تكتمل جوانب البحث بشكل كامل ، وباعتبار أن الفخار من أقدم المواد التي استخدمها الإنسان في حياته اليومية مثله في ذلك مثل الحصير الذي يعتبر أيضا من أقدم الحرف التي اصطنعها الإنسان .





الفولكلور ومشكلة الخزف المصري الحديث

د. هاني جابر

في تاريخ فن الخزف والموروث الشعبي التقاءات كثيرة باعتباره فنا يرتكز بشكل أو بآخر على التجربة العملية ، وعلى الخبرة الحرفية والذهنية للفنان الشعبي . وخصوصا في المجال التطبيقي وتجريد الوحدة الزخرفية . لأن هناك في الحقيقة اندماجا من الفنان مع ميول قومه الدوقية والعقائدية والمعرفية والموروثة . ولأن ثمة من يرى من الخزافين أن الاستلهم من عناصر شعبية ضرورة لما تمثله هذه العناصر من مكانة في حياة الفنانين العملية ، أهم بكثير مما شغلهم به عناصر أخرى في الطبيعة لذا جاءت التأثيرات الشعبية في التشكيل الفني في صلب البناء العضوي ، لتضيف إليه أبعادا بيئية الى حد كبير يمكن تمييزها بشخصيتها المصرية .

عن الاهتمام باختيار العينة ودراستها كأسلوب تشكيل ونمط تقليدي وكصناعة وكنواح جمالية ، ذلك لأن لكل هذا في الفن الشعبي شمولية ووحدة وتناسق .

وبطبيعة الحال ، هذا الأمر يدفع الى الخلط بين مفهوم المعاصرة ، وأهمية الموروث في أشكالية التواصل في الخزف المصري المعاصر ، عندما يبحث الفنانون عن صيغة مصرية للبناء الفني شكلا وموضوعا ، فبالموروث الشعبي فقط نستطيع أن

وعلى الجانب الآخر من هذا الفن ، ثمة من يرى أن الاستلهم في الفن الشعبي يتم في نقل المعارف الشكلية الموروثة في الانتاج الفني من فترات تاريخية مختلفة أو بيئية متنوعة ، وقد وضع ذلك في اتجاهاتهم العملية حين اهتم بعض الفنانين أكثر بالمظاهر التراثية ، ورصدها ، وتقليدها دون مراعاة للتغيير الزماني ودونها النظرة الموضوعية للظاهرة الشعبية ككل وخصائصها الحرفية والوظيفية ، وانصرافا منهم

نوسط معيشي ، كما أن إنتاجها يلبي احتياجات
أمزجة وذوق المجتمع .

(د) المنتج الخزفي في مرحلته النهائية أقرب

الى النفس الانسانية وأكثر شعبية من نتاج اى
فن آخر .

(هـ) المنتج الخزفي له عدة وظائف محورية ،

وفى الوقت ذاته يمكن للفنان أن يحتفظ بالقدرة
على الابداع والتشكيل فى نطاق مفهومه للحرفة
ككل .

٢ - أما القسم الثانى من المعروضات فقد جاءت

الاعمال فيه صدى لمنتجات تاريخية طرازية
دون مراعاة للتأثيرات الوافدة المتشابكة . لقد
ورثنا الكثير من ثقافات الماضى ، فان تأثير
البيزنطية والمغربية والبنغالية والبلقانية والشام
وغيرها فى اطار الثقافة والحضارة الاسلامية ،
وبالتالى فى عدة حرف مصرية منها حرفة
الخزف ، انما هو أمر معروف جدا ، بحيث يحتاج
من الفنان أكثر من مراجعة وتدقيق عند اختيار
الأسلوب ومواده . وعلى الرغم من المحاولات التى
بذلها الفنانون فى اعادة التشكيل لتنسب الاعمال
فى النهاية الى أسمائهم ، الى جانب ادعائهم
المستمر بأن أعمالهم تمت لشجرة الفن الشعبى .
فان هذا التصرف بشقيه قد أفقد الانتاج توازنه
وكيانه ، وساعد على الانحراف الفنى ، حيث
ضاعت فيه معالم الحدود بين ما هو تاريخى وما
هو موزوث .

ومنذ أن تصاعدت نزعة النزوح الى التراث ،
والبحث ، وتآصيل الهوية المصرية فى الفن ،
اتجه عدد من الخزافين الى عصر أحمد بن طولون
ينهلون منه كل ما يتصل بفن الخزف فى تلك
الفترة ، فظهرت منذ فترة أنواع عدة أهمها الخزف
ذو البريق المعدنى ، والخزف ذو الزخارف
المحفورة والبارزة على سطوح الأواني ، وأصبح
الخزاف المصرى يهتم بتلخيص الأنماط والأشكال
المعمارية الاسلامية ودمجها فى البناء الخزفى مع
استخدام الخط العربى المجرد والهندسى مع
استعمال المينا والأكاسيد المختلفة ، ليضيف على
أعماله نوعا من القصد يوحى بتأثره بالتراث .
وفى الحقيقة كان على الفنان أن يتخبط فى تحديد
بعض الحقائق المتعلقة بالأصالة ، والمتعلقة

بحقق محاولات تعميق المعارف الحرفية ، وترسيخ
رؤيتها الجمالية ، لكى نحصل بعدها على بعض
الخصائص الذاتية والاتجاهات النوعية ، وهى
ما تعرف فى الوراثة بالنوع . أما فبالمعاصرة
فاننا ندفع بالعمل الفنى الى الكشف عن درب
ممتد بين الموروث الشعبى والمنتج الفنى ، وذلك
أيضا بالانتخاب للفترة التاريخية المعروفة بتراتها
الفنى .

ولأن الابداع الفولكلورى فاعلية مادية ، فان
التقارب بين الفن والموروث الشعبى ، قد فرض
حضوره فى معرض « الخزف المصرى المعاصر »
الذى أقيم خلال شهرى فبراير ومارس ١٩٨٨ ،
واشترك فى عروضة حوالى ثلاثون خزافا ، مما
أثار عددا من المشاكل المعاصرة حول مستقبل
فن الخزف فى مصر ، وقضية التطوير والتحديث ،
ودور الموروث فى العمل الفنى . ولكى نستطيع
الاقتراب من المشكلة وقضيتها ، علينا أن نتصور
تقسيمات ثلاثة للمعروضات داخل المعرض وهى :

أولا : قسم من المعروضات حافظ فيها أصحابها
على فلسفة المهنة من حيث طبيعة الحامة وتأثيرها
على الشكل الطروح ، ووظيفة المنتج . وهنا
يجب اثاره مشكلة الاستلham من الفن الشعبى ،
حيث وظفت فى الانتاج كخلفية قوية ، تحقق
معها فى الأعمال الفهم الحقيقى المدروس لدور
الموروث الشعبى بمقدرة رائعة انعكست على
اختيار الموضوع وملاءمته مع طبيعة الحامة .
وبناء على ذلك فقد جاء البناء التشكيلي للأعمال
مصرى الصياغة .

**وفى الحقيقة نجاح هذا القسم قد يتطلب من
الفنانين ، انجاسا كاهلا لكل ما هو شعبى ،
ويتطلب أيضا وعيا بالظاهرة الفنية ومشكلاتها .**

نلخص ذلك فى النقاط التالية :

(أ) **خامة الخزف** هى احدى الخامات الوسيطة
النادرة القادرة على التعبير عن شخصية البيئة ،
ووصف طبيعتها ، ونوعية مجتمعا .

(ب) **خامة الخزف** هى الخامة ذات الطبيعة التى
تفرض على الفنان شكلا وأسلوبا يتفق معها ،
كما أنها خامة كتبت لنفسها تاريخها .

(جـ) **مهنة الخزاف** تاتى بانتاجها دوما انعكاسا

بشخصية الحزف المصرى وسط دوامة الاقتباس والتقليد .

وفى الواقع أن ما ينقص المعروضات بهذا القسم ، هو أولا : الوسيلة القادرة على كشف الجزئيات الببللورية التراثية الأساسية ، ثم إعادة صياغتها بأساليب التفكير والشعور المصرى الصاف . والملاحظ فى كل هذا أن موضوعا هامشيا من الناحية الشكلية يجرى فيحل محل الانتاج الموضوعى الرئيسى التاريخى . وذلك لأن الفنان هنا يستخدم الوسيلة ، أيا كانت أهدافها ، كواسطة بينه وبين الجزئيات الفنية التراثية . فعندئذ يشعرنا بنوع من التناظر بين عمله والمنتج التاريخى . وهذه الواقعة انما تعنى أن هذا النوع من الانتاج فى مأزق ، حيث يأتى غير متكامل من الناحيتين الموضوعية والجمالية ، لأن هناك افتعالا وتكلفا فرضا على المنتج المعاصر .

٣ - أما القسم الثالث فقد اعتمد فيه أصحاب المعروضات على التجريب باستخدام تقنيات مختلفة ، واضافات كيميائية من الأكاسيد ، مستفيدون فى ذلك بكل الخبرات السابقة لتاريخ الصنعة من العصور البدائية الى النهضة الحزفية فى العصور الاسلامية ، مع الاستفادة بكل الامكانيات التكنولوجية المعاصرة .

كل هذا ، بالطبع ، يدل عن نظرة الفنانين لأهمية الانتاج الحزفى ومحاولة الوصول به الى قيمة عالية فى الصنعة ، ورغبة منهم فى مسايرة العلم وتطوره وتطبيقه على هذه المهنة .

وقد يرى الكثيرون أن هذا الدور وهذا النوع من الانتاج الفنى ، انما هو بلا شك . دور متعال متعظم ، وأنه يقف عند حد « المعلمة » وابرار العضلات والنواحي الاكاديمية والدراسية . ويرون أيضا أن الصنعة ذاتها - بما كشف عنها - لا تحتاج الى كل هذا التجريب ، والى كل هذه الدراسات . ولكن الرأى المنصف والعالم بقدر هذه المهنة كفن وحرفة ، يحاول أن يفسر هذا الهجوم بأنه رأى قد يكون أكثر سطحية من الهجوم نفسه للاعتبارات التالية :

(أ) ان التجربة والدراسة يعتبران أن تاريخ المهنة وترقيتها هو بمثابة التجربة الاصلية ، وهى تعد القوة المحركة والدافعة لاستمرار المهنة .

(ب) ان أصحاب هذه المعروضات لم يطلقوا

على أعمالهم نتاج شعبى . ومع ذلك - وبالرغم من هذا - فانه من الواضح أن هناك جهدا من الجميع فى البحث عن نعمة حديثة ترتبط الى حد كبير بالتجربة الممتدة لهذا الفن ، ولذلك فأعمالهم جاءت فى تناسق موضوعى تحقق من خلالها مشاركة حقيقية بين العلم الحديث والتاريخ والخبرة بشقيها الموروث والمعاصر . حتى كادت هذه الأعمال أن تضع أمامنا حلا ايجابيا للمشكلة المزمنة الخاصة بإمكانية حدوث تواصل ابداعى حقيقى .

تبقى بعد ذلك ، أمام مهنة الحزف المصرى الحديث ، مشكلة علاقته بالفولكلور وتحديد شكل هذه العلاقة . ولو أمعنا النظر فى موضوعنا هذا سيتجلى حرصنا على التفريق بين الماثور الشعبى والتراث التاريخى . والواقع أن أكثر المشتغلين فى مجال الابداع الفنى لم يهتموا كثيرا بالتفريق بينهما . ذلك لأن علم الفولكلور لحدائقه فى بلدنا كان مخصصا لدراسة الأدب الشعبى وفنونه ، وكان « التشكيل » والثقافة المادية يدرسان فى اطار التربية الفنية ، أو تاريخ الفن . وذلك من خلال أعمال تاريخية حرفية وبنائية . وهكذا انقلب تفسير الفن الشعبى على أنه دراسة تاريخية ومتحفية ، أو مخلقات انسانية ، وعلى أن كل أثر قديم يعد شعبيا .

ومنذ أن لجأ الفنان الدارس الى الاستلهام من التراث كانت رؤيته فى البداية رؤية اجتماعية ، وفلسفة سياسية ، فكان أن تخبط فى تحديد بعض الحقائق المتعلقة بالماثورات الشعبية ، والتى تكفلت بها بعد ذلك الدراسة الجادة لعلم الفولكلور من خلال ثلاثة مبادئ رئيسية وهى المنهج - والرصد - والتحليل .

وهكذا تعود أهمية الفولكلور فى حدود معاييره التقليدية أو التجريبية ، لتعني الفنان على الاستلهام بدرجة عالية من المعرفة ، انعكست بالطبع فى القدرة على اختيار العينة الشعبية الاصلية عن دونها من العينات الانتاجية الأخرى . وأيضا أمكن تحقيق نظرة متسقة بين الفنان وأدواته وانتاجه ومعارفه .

هذا الاعتراف بضرورة النظرة والرجوع الى مبادئ الفولكلور ، هو فى الحقيقة مطلب جوهرى لتحديد مفهوم أعمق عن التطوير والماثور ، وهذه القناعة بالتطوير فى العمل ، كأمر حتمى ، ضرورة

الدولة ونظمها واحتياجاتها العامة ، وارتباط
فنانها بشعور عام تجاه نظام العصر

ومن ثم لا يعد من غريب القول أن نقرر أن
التطور في العناصر الإبداعية كان بوجه عام
عملية تكيفية مع المتغيرات المستمرة ، ومع تلك
الثنائيات التي أثرت على طبيعة ونوعية الفنون
من خلال التبادل لا الملامة ، ومن خلال التأثير
العام لا الأداة . وبهذا يمكن تصنيف واقع
الفنون وأشكاله إلى :

(أ) فنون الفطرة والبيئة : وهي فنون نبحث
عن الجماعة وتنبع منها لتمثلها كبيئة معروفة
المعالم ، محافظة ، في خصائصها ، على تقاليد
حرفية متوارثة .

(ب) فنون الطراز والاحتكاك الحضارى ، وهي
فنون متطورة ، تعتمد على نوعية الثقافة المتغيرة ،
والنظرة الجمالية المتغيرة ، فن تحضر وحضارة
دون الاهتمام بالصيغة البيئية أو النظرة
الاجتماعية .

وفي إطار هذا التصنيف يمكن أن نكتشف من
واقع التجربة أن هناك كثيرا من التلاقى بين أ ، ب
في أزمته تاريخية مختلفة ، يتضح خلالها قوة
ما نسميه بتأثير الثقافة الشعبية على الثقافة
المتغيرة .

والحديث عن ثنائيات الفنون ، يدخلنا في
صميم مشكلة الخزف المصرى الحديث ، فحرفة
الفخاريات باعتبارها من أقدم الحرف التي مارسها
الإنسان في كل مكان قد تعرضت على فترات
متفاوتة لكثير من التطوير انعكست أنساره على
شكل الانتاج ، ففي مصر العريقة في هذه الحرفة
نجد أنها ارتبطت ارتباطا عضويا بالمصريين عامة
من حيث توافر الحامة ، إلى جانب المنظور العقائدى
المرتبط عند المصريين بهذه الحامة ، ولا نبالغ في
القول حين نذكر أن هذه الحرفة قد كشفت ميول
الإنسان المصرى الإبداعية ورؤيته الجمالية وبصمته
الفنية المفردة . وأضافت بعدا وجدانيا على
انتاجه بالرموز والإيحاءات الشعبية والتجريد
الخطى والزخرفى .

وقد يبدو للبعض أننا قد بالغنا في تقدير
أهمية الخزف كحرفة على حساب عملية الإبداع
فيها ، ولكن هذه المبالغة في الحقيقة لا تكاد تعدو

تصاحب الأشكال الفنية وتمهد الطريق أمام
الفنانين لانتاج أعمال جادة تتسم بالتكامل في
ميدان المعاصرة والمأثور الشعبى .

ان الفصل بين مبادئ الفولكلور والتطوير في
العمل الفنى ، يعنى الإبقاء على النظرة التقليدية ،
التي ترى أن كل انتاج حرفى يتميز بالقدم هو
عمل شعبى ، وقد يؤدى الإغراق في هذه النظرة
إلى تشعب المفاهيم ، وإلى احتواء الفولكلور على
عناصر وعينات لا تمت لميادينه بصلة . وفي
ضوء هذه الاعتبارات نشبين أن التطوير أضاف
إلى الإبداع بعض الخصائص الحرفية والتشكيلية
على مر العصور لم تكن أمورها واردة من قبل ،
حيث بدء الإبداع بسيطا في غايته ثم أخذ طريقه
نحو التكامل في تدرج يتجلى في النمو النوعى
والكمى . إلى جانب أن نمو المعرفة الحرفية ،
وتنوع أدوات الخلق الفنى ، وظهور أنظمة إدارية
وطبقية جديدة ، إلى جانب التشعب الثقافى
والاقتصادى والعسكرى ، كلها أمور ساعدت
على خلق أنماط جديدة من الفنون تعبر عنها
وتلبى احتياجاتها ، وكان لفن الخزف أن يتأثر
بكل ذلك .

أخذ التطوير صورا متعددة تولد عنها ثنائيات
في أشكال التعبير في الفن الواحد ، وفي الحرفة
الواحدة أيضا ، وكان من أبرز نتائجها تعدد
أشكالها ، وتعقد عملياتها إلى جانب نشوء
مسارين محددين في واقع الانتاج الفنى :

أولهما : ظلت فنون النشأة ، في مسيرتها
الأولى ، وثيقة الصلة بمناخها ، وبطبيعة تكوينها
وأهدافها ، وبمحدداتها المعروفة وظيفيا وإبداعيا .
في إطار ما يسمى الفنون البيئية والفنانون
الشعبية ، هذا بعد أن اكتسبت تواجدها الثقافى
وتحققت فيها ظاهرة الأصالة .

ثانيهما : انبثقت من التطوير نوعية جديدة
من الفنون تتميز بالدينامية والاستجابة لحركة
المتغيرات الثقافية والأشكال الحضارية . ومع
حركتها المستمرة - هابطة صاعدة - تشكلت
أشكال فنية لها معايير مختلفة عن المعايير الفنية
لفنون وحرفة المسار الأول . إلى جانب أن هذه
النوعية ارتبطت أكثر في وجودها بصورة دائرية
منتظمة للمسار الاجتماعى التاريخى بمفهوم

الحاجة ، فكان تقليديا فى أشكاله واعيا بوظيفتها لدى الجماهير .

ما حدث فى مصر ، حدث أيضا فى اليونان عندما فرض على مساحة التطوير الطبيعى لحرفة الخزفيات نوع جديد تتطلبه امكانيات الحضارة بها فى حوالى القرن ال ٥ ق.م وهو طراز تميز بالدقة المتناهية والرفة المخططة والامكانية الفنية العالية القادرة على الرسم والتلخيص والتشكيل ، وأيضا على التماغم اللونى الموظف بالأكاسيد المحددة اللون ، وقد أطلق على هذا النوع الحزف «الاتيكي» ومع الوقت ظل هذا الانتاج يرمز الى الشخصية اليونانية فكريا وحرفيا . والدارس لهذا الفن يجد أن صانعيه قد استفادوا جل الاستفادة بالخبرات السابقة للحرفة فى البناء الفنى وأسلوب معالجة الحامة ، ومع البحث عن فلسفة العصر الجمالية وما تتطلبه من مثالية الايقاع والتشكيل . وهذا الأمر وحده كفيل بأن يجعل العمل الفنى معبرا عن جنسيته . على الرغم من انفصاله عن الشعبية . وهو أمر لم تدركه حتى الآن أغلب الأعمال المعروضة فى المعرض بالنسبة للخزف المصرى الحديث .

وفى ذات الهدف . هناك مجال حرفى آخر يتمثل فى المأوى الشعبى والعمارة وفنونها المعمارية . فقد انتقلت من مجرد حرفة بسيطة هدفها المأوى وخدماته الى أهداف أوسع بتحديد أكبر للغايات الانتاجية ، ومن أداء بسيط نفعى الى وظائف متعددة وأشكال متنوعة . ومن استغلال لحامات البيئة الى امكانيات صلبة ومتعددة . ومن مرحلة البناء الذاتى الى البناء بواسطة البنائين والحرفيين ، ومن شكل فطرى الى تخطيط هندسى علمى . وبناء على تلك التحولات تشكل عدد من الطرز المعمارية عبر قنوات ثقافية ومتطلبات دينية وسياسية وعسكرية ومعيشية ، كالمعابد والمسارح والملاعب . كما جاءت فى الحضارات القديمة وعمائر الثقافات القديمة . أيضا ، الى جانب ما تتضمنه تلك العمائر جميعها من فنون المعمار ، ومن روائع الانتاج الحرفى والزخارف . وعند دراسة أى أثر من آثار هذا النوع من الانتاج ، نجد أنه تأثر بأقل القليل من الأشكال المعمارية الشعبية ، وفى الوقت ذاته استغل كل الامكانيات الواردة فى كل الحرف

المظهر ، فالواقع أن فن الحزف انما يعنى عدم امكانية فصل الابداع عن الحرفة . هذا الفن بدا مع تكون الثقافات الأولى فى نقادة ٢٠١ - البدارى والمعادى - طره - التبين - دبرناسا - مرمره بنى سلامة - الفيوم وغيرها . ومع تلك الفترات تمت انتاجات متنوعة فى الأشكال والأغراض منها الفخاريات ذات الأسطح المتنوعة ، والرسومات المتدرجة ، والأشكال المركبة ، كما ظهرت فيها أنواع مصقولة بألوان سوداء وحمراء ، الى جانب استخدام وسائل تعتبر قمة التكنولوجيا فى عصرهم قياسا بما هو مستخدم الآن فى هذه الحرفة . واستمرت هذه الحرفة قوية مرتبطة بالشعبين ، الى أن تعرضت لمواجهة مع المتغيرات المستمرة ، ففي العصر التاريخى (الفرعونى) تراجعت نتيجة لاستخدام خامات أخرى تتناسب مع الأهداف الجديدة للمعتقدات الدينية ، ثم أعيدت الى شعبيتها بعد ذلك بتأثيرات فارسية وأغرورومانية ، ومع العصور المسيحية أعيدت صياغة كل التأثيرات التى أدخلت على هذه المهنة مع النمط البيئى لكل اقليم . حتى ظهرت أنواع جديدة من الفخاريات تحمل ملمحا مصرىا شعبيا بكل ما يعنيه هذا الوصف ، وكان الفضل فى ذلك للخزاف المصرى .

ومع العصور الاسلامية تقدمت هذه الحرفة تقدما عظيما من حيث الصنعة ، واختيار الخامات غير المحلية ، كما تعددت استخداماتها وأشكالها ، وظهرت معها نماذج جديدة بأيدي حرفيين مصريين وأجانب ، فكان هناك تأثيرات صينية وايرانية وعراقية ومغربية ، وأيضا تركية وبلغانية ، كما تخصصت بعض البلدان المصرية فى انتاج هذه النوعية الجديدة من الفخار والحزف فى الفسفاط وأيوان وأسيوط والفيوم والاسكندرية ، وكان أهم ما اكتشفه الصانع المصرى هو تطبيق أسلوب المنمنمات الزخرفية بالنقش الغائر والبارز ، وأيضا أتجه نحو الزخرفة المفرغة الدقيقة كشغل الدانتيل ، وكان للمنافسة الحرفية بين صناعة الزجاج وتشكيل الخزف أثره الكبير على تطوير حرفة الخزف .

والمتناول لانتاج تلك الفترات يكتشف اختلاف المفهوم الانتاجى الحضارى عن المفهوم الانتاجى الشعبى الذى استمر فى ابداعه حسب ما تقتضيه

أهدافا لعبادة خرافية • ويضيف ريد : تعتبرها كتاب لعملية طبيعية تاريخية للتطور انطلاقا من الطقس ومن خلال الانفعال الشعوري والمعتقد الايماني حتى العقلانية •

وبعد •• لعل هذه الحقيقة الواضحة ، في مسار ثنائية الفن الواحد ، تؤكد على تنقية العينة الحرفية ، لأن نتائج هذه الحقيقة هي أكثر الظواهر تعقيدا أمام الحزافين في كافة أشكالها ، فالذي ينطبق على الموضوع الشعبي ينطبق أيضا على مفهوم التواصل في العمل الفني ، حين يقع بعض الفنانين في تصورات غير محددة عند تطبيق مادة الاستلهام الشعبية •

الشعبية من نماذج مختلفة ، ولكن بصياغة أخرى • وأسلوب مختلف حتى يتواءم مع الهدف ومع الوظيفة المتشعبتين بعيدا عن الأنماط التقليدية ، ويؤكد ه • ريد على هذا المعنى بقوله : ان طينة مدة العهد القوطي قد خلقت التجربة التجريدية الحالية ، مثل شجرة عيد الميلاد مع تماثيل متوهجة ورسومات زيتية وشبابيك الزجاج المعشق • ولكن يوجد تقسيم واضح ، يوجد في الواقع تناقض حاد بين هذين النوعين في الفن ، الهندسة المعمارية على أهميتها المقصورة على فئة قليلة فقط ، والتي تدرك بصورة غامضة من قبل الشعب ، والفنون الثانوية التي كانت أيضا فنونا شعبية ، والتي كانت غالبا - بشكل عملي -



الرقص الشعبي

والعنصر الأساس

سمير جابر

ان الرقص الشعبي ليس مجرد بنية عضلية ، ولا مجرد تشكيلات يؤديها الممارسون في بيئتهم بلا هدف أو معنى .

لقد أصبح الرقص الشعبي علما ، له كل مواصفات العلوم الانسانية الاخرى ، وتعددت مناهج دراسته ، وتباينت الأبعاد التي تختص بتنفيذه وتحليله ، تقام له الندوات والمؤتمرات في كل أنحاء العالم ، حيث يخرج لنا الباحثون والدارسون - كل يوم - بشىء جديد .

فى الوقت الذى تبرز فيه تيارات عدة - فى مصر - تفرض نفسها على حياتنا الثقافية ، تؤكد أن الرقص الشعبي هو تلك السلعة الرائجة التى يزوج بها فى كل مناسبة ، وعند هذا الحد ينتهى ويتوقف مفهوم الرقص الشعبي .

فى مثل هذا المناخ ، تصبح الرؤية العلمية للإنجازات الفكرية ، والوقوف عند أهم الأبعاد العلمية للرقص الشعبي من حيث الدراسة والتحليل ، هى الدعامة الوحيدة المتبقية لنا حتى تستمر - بوعى - رحلة الألف ميل .

ان الاتجاهات العلمية التى تختص بدراسة الرقص الشعبي تتلخص الى حد ما فى أبعاد ثلاثة :

أولا : البعد الخاص بالدراسة المورفولوجية «Morphology» ، وهذا يختص بدراسة الصور والأشكال الخارجية للرقصة الشعبية ، من حيث شكل الحركة وتنويعاتها ، والأشكال المختلفة للتكوينات .

وهذا النوع من الدراسة يعتبر من الدراسات الأولية التى تقوم عليها دراسات أخرى .

ثانياً : البعد الخاص بالدراسة الوظيفية «Function» ، وهو يختص بدراسة الدور الذي تلعبه هذه الرقصة الشعبية فى بيئتها ، ووسط ممارستها . وهذا النوع من الدراسة يتيح لنا فهم الرموز والطقوس التى يتمسك بها هؤلاء الممارسون ، خلال ممارساتهم لرقصاتهم .

ثالثاً : البعد الخاص بدراسة الرقصات الشعبية عن طريق دراسة الأجناس البشرية «Ethnology» ، وهذا النوع من الدراسة يتيح لنا فهم التداخلات العرقية البشرية التى - قد تكون - حدثت على هذه الجماعة الشعبية ، سواء عن طريق الهجرات أو الغزوات أو التجارة أو التجاور .

هذه الأبعاد الثلاثة - مجتمعة - تصل بأبحاثنا الى أعماق غاية فى الجدية ، فهى تتيح لنا لقاء الضوء على جوانب عدة تتجاوز القشور الى .. الجذور .

ولكن ... ماذا عن العنصر الأساس ؟

هذا ما أود تقديمه - خلال السطور القادمة - فمنذ عام ١٩٢٨ م ، حين قدم لنا الفنان المبتكر ، مصمم رقصات الباليه « فان رودلف لابان » طريقته فى تدوين الحركة (١) ، أخذت هذه الطريقة فى الانتشار حثيثاً .. ومع مطلع الخمسينيات كان أسلوب لابان فى تدوين الحركة قد شجذ حماس المتخصصين والهواة على السواء .

ومع بداية الستينيات استعان بها المتخصصون فى الرقص الشعبى فى تحليل وتدوين وتصنيف الرقصات الشعبية .. وقبل حلول السبعينيات كان هذا النوع من الدراسات قد استقر ليصبح أحد أحدث المناهج فى دراسة الرقصات الشعبية .

يعتمد هذا البعد الجديد من الدراسة على تدوين حركات الراقصين والمؤدين فى البيئة ، بمختلف تنابعاتها .. ثم يأتى بعد ذلك دور استخراج أهم الوحدات الحركية Motives لهذه الرقصة (وهناك منهج خاص لاستخراج هذه الوحدات) ، ومن خلال عقد مقارنات بين هذه الوحدات وغيرها ، يمكننا استنباط الكثير من الفروق ، التى قد لا تتاح لنا بغير أسلوب التدوين .

اذ أن الوحدات الحركية تشكل العامل الأهم فى تعريف أنواع الرقصات الشعبية المختلفة ، وعلى هذا فان تشابه الوحدات الحركية قد يربط بين رقصات مختلفة عن بعضها من حيث تركيبها ، كما أننا قد نجد - كذلك - رقصات متشابهة فى تركيبها ، غير أننا عند تحليلنا لوحداتها الحركية قد يلغى هذا التشابه

لهذا فان الصفات التركيبية للرقصة لا تعد عاملاً عادلاً فى تحديد أنواع الرقصات ، ومن ناحية أخرى فان العامل الأقل تغيراً والأكثر ثباتاً - لرقصة ما - هو « الوحدات الحركية Motives » التى تكون العناصر الأساسية فى بنية الرقصة الشعبية سواء من حيث التكوين أو الشكل العام .

(١) راجع مقال : الرقص الشعبى ونقطة الزوال - مجلة الفنون الشعبية - عدد ١٩ .

عرب الشرق وعرب الغرب

دراسة ميدانية

لقد جاءت تلك التسمية بعد الهجرات التي أعقبت الفتح الاسلامي ، حيث قام العرب بهجرات من الجزيرة العربية متجهة الى وادى النيل وشمال غرب أفريقيا [ليبيا - تونس - المغرب - الجزائر] .

ومنهم من استقر هناك ، ومنهم أيضا من عاد ثانية - بعد أجيال طويلة - الى وادى النيل ، وانتشر فيه ، واستقر جزء كبير منهم فى مرسى مطروح والسلوم والعامرية والفيوم ، ومنهم من عبر النيل ليستقر فى مناطق متفرقة بالشرقية . عرف هؤلاء باسم « عرب غرب » .

أما العرب الذين هاجروا من الجزيرة العربية الى شبه جزيرة سيناء واستقروا بها ثم نزح بعضهم الى وادى النيل ، ويعيش جزء كبير منهم فى الصحراء الشرقية يعرفون باسم « عرب شرق » .

لقد قمت بدراسات على غناء الرقص عند عرب الغرب المقيمين بالسلوم والعامرية ومرسى مطروح والفيوم .

كما قمت بالدراسات نفسها على غناء الرقص عند عرب الشرق المقيمين بمنطقة بحر البقر ، والمقيمين بجزيرة سوسود مركز الحسينية ، وكذلك العرب المقيمين فى قرية عرب البياضيين - مركز بلبيس .

وهذا الفريق الأخير (البياضيين) هم من عرب الشرق الوافدين الى المنطقة من الجزيرة العربية والمستوطنين فى سيناء ومحافظه الشرقية .

ان أصل هؤلاء العرب من قبيلة « قريش » و « البياضيين » هم أول قبيلة عربية تنال شرف طلاء « الكعبة الشريفة » ، ولهذا الحدث الكبير سُميت بقبيلة « البياضية » .

حضرت قبيلة عرب البياضية الى مصر منذ أوائل الفتح الاسلامي ، ثم استقرت فى سيناء وكانت تعمل بالرعى ، ثم بعد ذلك بدأت بالهجرة الى وادى النيل والدلتا - أى المناطق الزراعية - وذلك للعمل بالزراعة .

أى أنهم انتقلوا من التجارة - قديما - الى الرعى ، ثم بانتقالهم الى منطقة وادى النيل استقروا ليعملوا بالزراعة .

ان أهالى عرب البياضية الحاليين استقروا فى تلك المنطقة منذ حوالى ١٥٠ سنة وقد بدأ عملهم بالزراعة منذ القرن الحالى ، ومنهم - أيضا - من يقيم فى منطقة [الجراة - النجيلة - بير عبد] بسيناء .

السامر عند عرب الشرق

يقام السامر عند عرب الشرق منذ اعلان « الوهبة » أى الخطبة ، أى منذ ان تهب العروس نفسها للعريس الذى يقبل « الهبة » وذلك على لسان الوكيلين - الوالدان عادة - وأمام الأهل والأقارب .

وتستمر أفراح السامر الى عشرة أيام وأحيانا الى خمسة عشر يوما ، والجدير بالذكر أن السامر قد يقام أيضا للاحتفاء بقدوم ضيف .

البوشان

يقف الرجال فى شكل نصف دائرة (يتراوح عددهم ما بين خمسة عشر الى أربعين) ثم يبدأ أحدهم بغناء فردى يسمونه « بوشان » وجمعها « بواشين » ، وهو عبارة عن شعر من أربع شطرات ، ويؤدى بتنغيم خاص غير موقع ، وغالبا ما يكون وصف للعروس أو العريس أو الضيف القادم ، تعقبه زغاريد وضرب البارود (أعيرة نارية) فى بعض الأحيان .

مثال للبوشان

يابنت يا شايلاه الكوز

والكوز فضة بيلالى (يتلألا)

تستاهل الحاب ع البوز (الفم)

والنوم فوج العلالى (فوق)

× × ×

والله الهوى لاحنى لوح (لفحنى-أصابنى)

وأحباب جلبى جافونى (قلبى)

وصبحت جارى بلا لوح (أصبحت)

والجبر دمع لعيونى

وكثيرا ما تحدث مساجلة بين عدد من الرجال يتناوبون فيها غناء البوشان والتغنى بالحاشى (١) أو بأهل العريس والعروس أو الاحتفاء بالضيف الزائر . وفى مناطق أخرى - مثل بحر البقر - لا يتغنون بالبوشان فى بداية السامر انما فى منتصفه ، وفى جزيرة سعود ينهون السامر بالبوشان .

وقد يستمر لقاء البوشان نصف ساعة أو أكثر ، وعندما يتجمع الرجال ويتم الاصطفاف ، وينتظم الترتيب ، يبدأ « البديع » بجزء الريدة أو الريدة أى ما يريدونه ، وهو الجزء الثانى من السامر ، حيث يبدأ الرجال بدق الكف والرد على البديع « رايحين نجول الريده » .

(١) الحاشى هو اسم السيدة التى تخرج أمام الصف ، وفى بعض المناطق يسمون الرقصة باسمها

« رقصة الحاشى » .

الريده

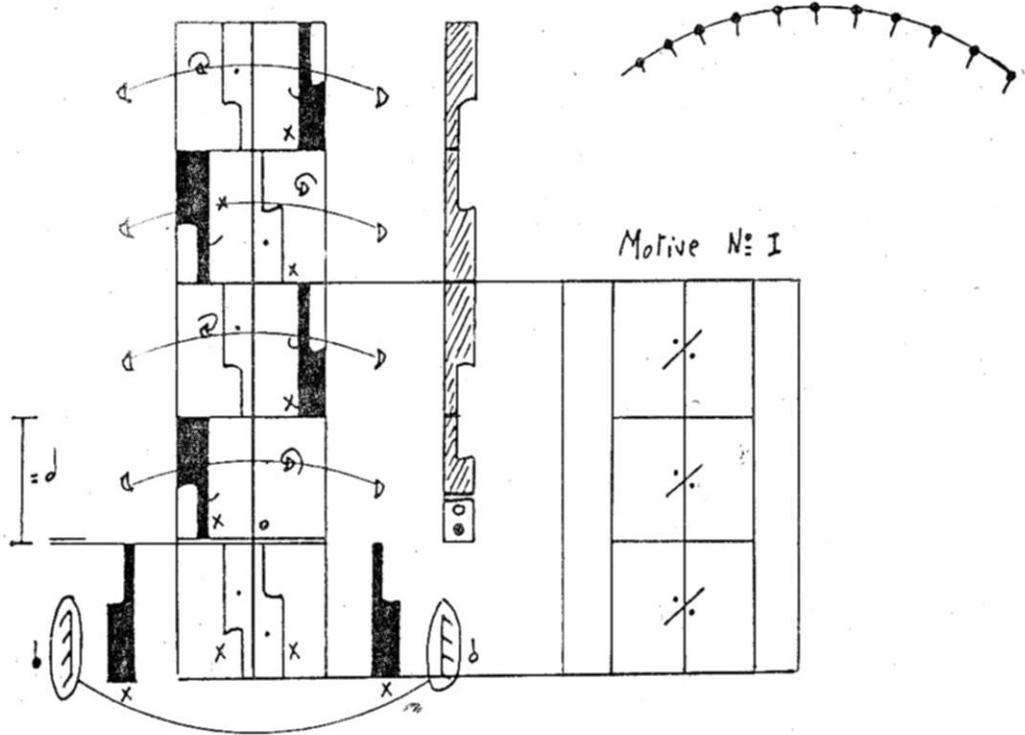
أول كلامي بأصلي ع النبي الهادي
ومحمد الي مجامه نور الوادي

(رايحين نجول الريده)
(رايين نجول الريده) « مقامه »

بهذه الكلمات التي يغنيها « البديع » (وقد يشترك معه بديع آخر يساجله
ارنجال القريض) ويرد عليه الرجال وهم واقفون في هيئة نصف دائرة ، يبدأ دور
الرقص في الانتظام .

وقفة الرجال تكون بوضع القدم اليمنى للأمام واليسرى للخلف ، وبالتالي يكون
التمايل أماما خلفا مع دق الكف ، وهنا تكون وحدة ايقاع التمايل هي [البلونش]
أما وحدة ايقاع الكف فتكون [نوار] ، أي مع كل تمايل دقتين بالكف (نوتة (١)) .

- تكوين المجموعة أثناء جزء السامر - [الريدة] حركة تمايل الرجال في جزء السامر

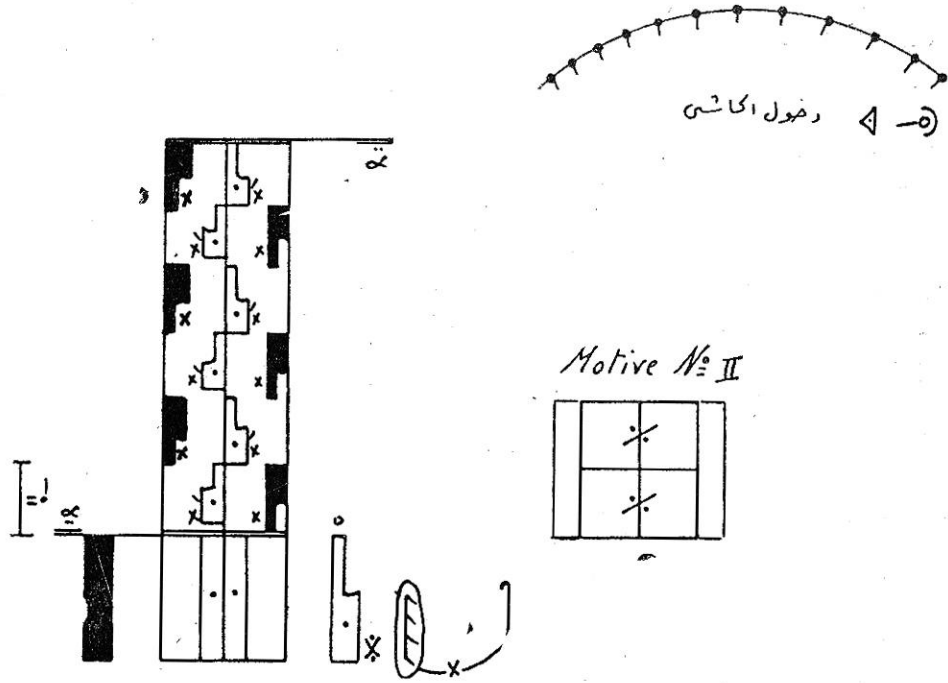


نوتة رقم (١) : دحية

أثناء الريدة تدخل سيدة واحدة (يسمونها الحاشي) متدثرة بغطاء - ملاءة
أو عباءة - من رأسها حتى منطقة الوسط ، حتى لا يكاد يعرفها أحد ، ممسكة عصا
بيدها اليمنى (١) ، وتكون الحاشي بمثابة القائد طوال أداء الدور (نوتة (٢)) .

(١) لازالت تؤدي بالسيف بالموصل (العراق) وهي خلال دفاعها ضد من يحاول خطف العباءة ممكن
أن تصيبه إصابة بالغة . وقد رأيتها حينما كنت بالعراق مع الفرقة القومية عام ١٩٦٨ .

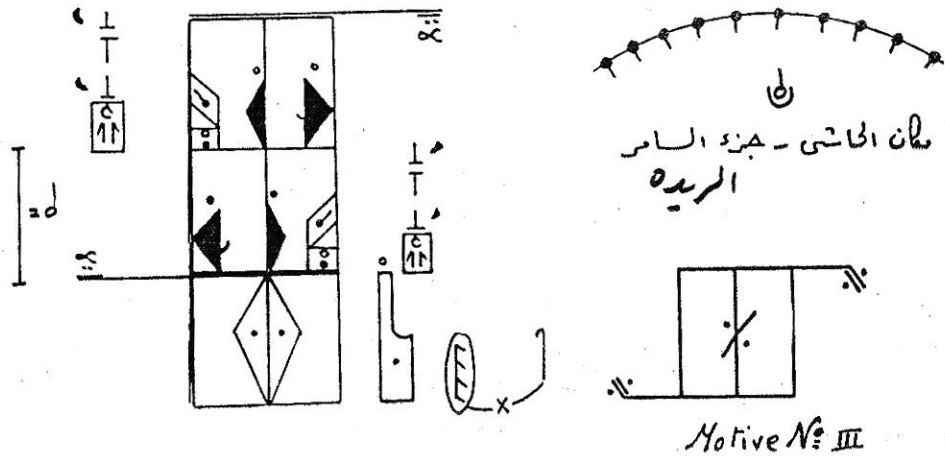
حركة دخول الخاشي أمام الرجال



نوتة رقم (٢) : دحية - جزء الريدة

بعد وصول الخاشي أمام منتصف صف الرجال ، تقف أمامهم ومواجهة لهم لتؤدي حركة اهتزاز من الكتفين والرأس على نغمات البديع والرجال ودق الكف ، كنوع من الدعوة للارتفاع بحماسهم وحماس السامر (نوتة (٣)) .
وهذا الجزء (الريدة) تكون الحركة فيه هادئة والارتفاع رتيب (بلونش) وهي تعتبر تمهيدا للجزء الذي يليه (الدحية) .

حركة اهتزاز الخاشي



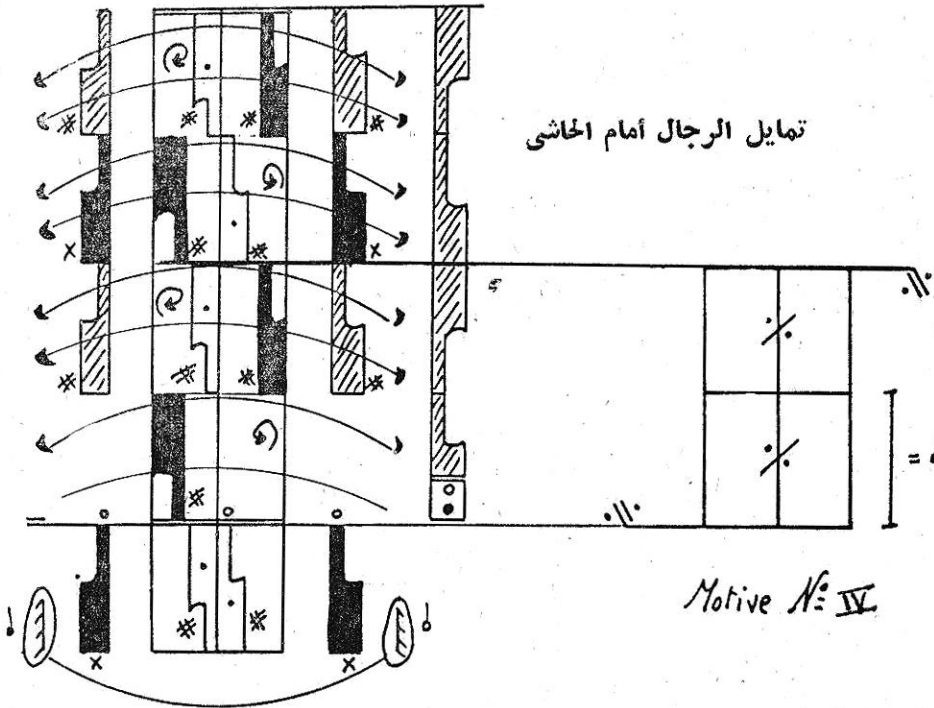
نوتة رقم (٣) : رحية

الدحية

الدحية هي الجزء الثاني من ذلك الحوار الحركي الراقص ، حيث يصير الايقاع بالكف أكثر قوة وأكثر سرعة من ايقاع الريدة ، وتزداد حركة التمايل بصورة كبيرة اذا ما قيسست بالنسبة للتمايل الموجود بالريدة . (نوتة (٤)) .

ويزداد التصاق اكتاف الرجال بعضها ببعض ، كما تزداد درجة تمايلهم للأمام كتعبير منهم عن رغبتهم في ملاعبة الحاشى محاولين خطف العباءة التي تغطي بها والتي تمنعهم هي بدورها بابعادهم عنها باستخدام العصا وذلك بحركة تطويحية تأتي من جهة اليسار وتنتهي جهة اليمين ، هذه الحركة تشبه الحركة التطويحية للسياف .

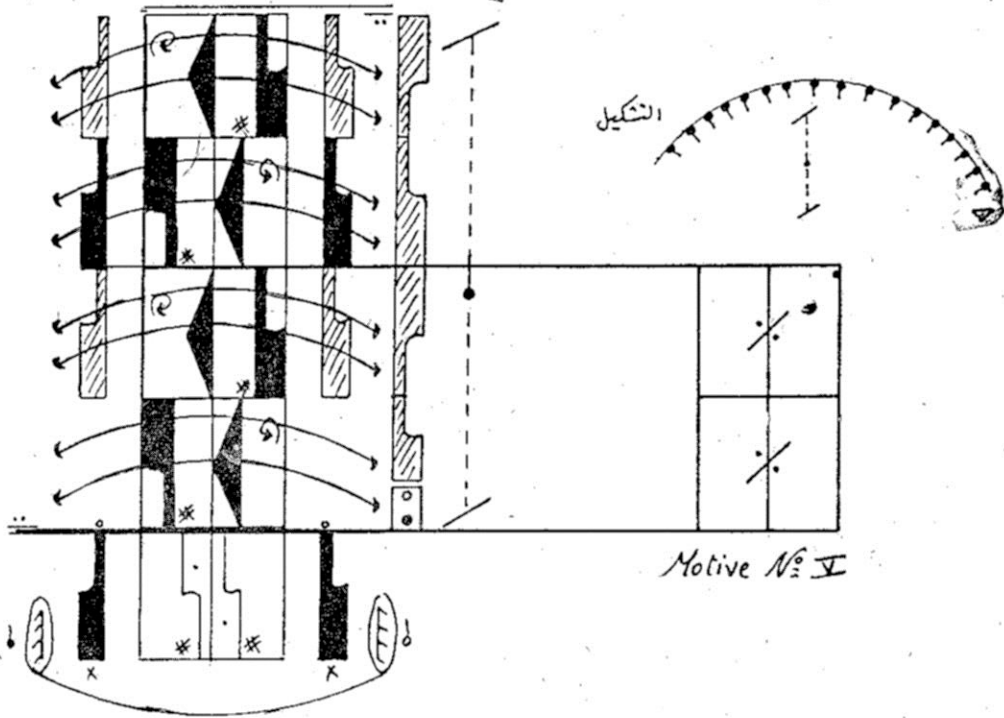
وتتكرر هذه المحاورة بين رجال الصف وبين الحاشى ، بينما تتحين هي الفرصة في هذه الأثناء فتخطف شال أو عمامة أحد الرجال في اللحظة التي يكون قريبا منها : وهكذا حتى يصل حماس الرقص الى الذروة ، فيزداد تصفيق الرجال بحماس شديد ، مع ارتفاع ترديدهم للكلمة « دحيو » وهي كلمة مشتقة من كلمة « الدح » أى دق الكف .



نوتة رقم (٤) : دحية

أثناء هذا الحماس يبدأ الرجال وهم في هيئة نصف دائرة ، في التحرك يسارا بنفس حركة التمايل (نوتة «٥») محاولين اغلاق الدائرة [تعبيرا منهم عن محاصرة الحاشي] بينما تقوم الحاشي بمنعهم من اغلاقها وذلك باستخدام العصا ، حتى تحتفظ بالدائرة مفتوحة في شكل القوس الذي تقف هي في مركزه .

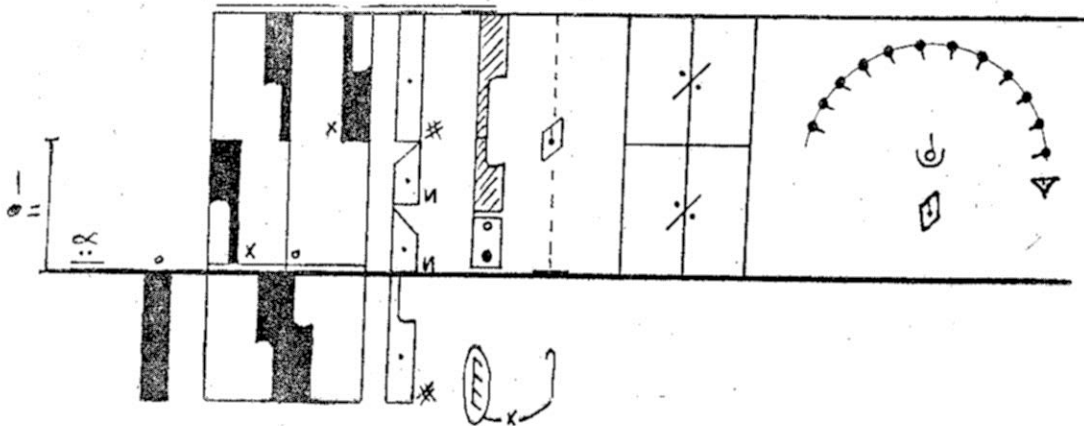
تمايل الرجال وتحركهم حول الحاشي في دائرة



نوتة رقم (٥) : دحية

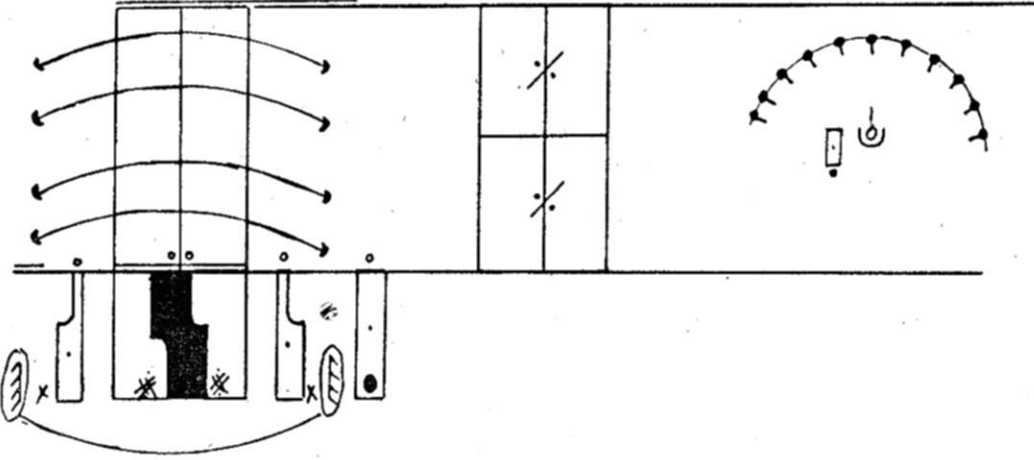
وخلال حركة التمايل الخاصة بالرجال ، تقوم الحاشي بحركة تمايل معاكسة لاتجاه تمايلهم (حينما يتمايلون للأمام تمايل هي للخلف نوتة «٦») .

تمايل الحاشي أمام الرجال



نوتة رقم (٦) : دحية

عند عودة الرجال الى مكانهم الطبيعي يقومون بأداء حركات معينة على الحاشي
 أن تتابعها بحرص ، فإذا جلسوا القرفصاء وهم يدقون الكف (نوتة «٧») ، عليها
 أن تتابعهم هي بجلوسها أيضا القرفصاء وهي مستمرة في أداء الحركات التطويحية
 بالعصا فوق رأسها (نوتة «٨») .



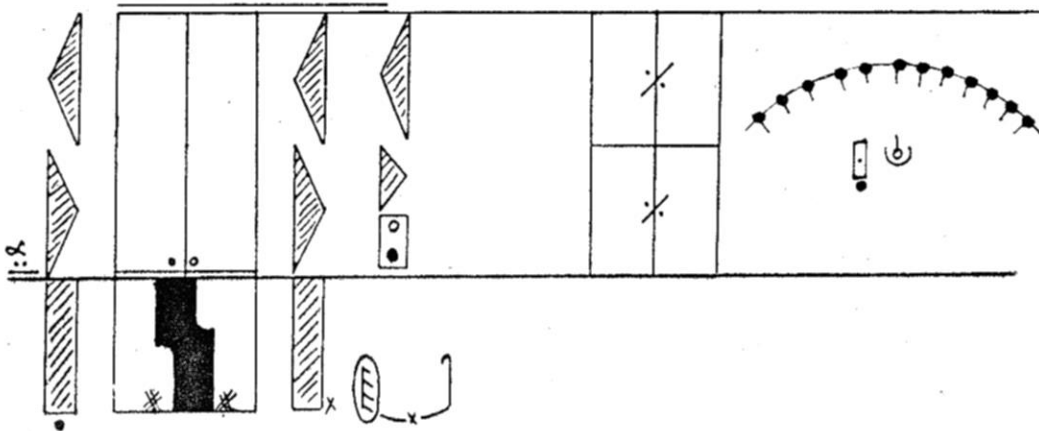
نوتة رقم (٧) : دحية

أثناء هذا الحوار الراقص تتحين الحاشي الفرصة فتخطف شال أحد الرجال
 القريبين منها - أو عمامته - ، وقد يحدث أن تخطف الحاشي عمامتين أو أكثر ، أثناء
 اللعب أو المحاورة .

جلوس الحاشي أمام الرجال

تدوين الرقصة

Not. VIII



نوتة رقم (٨) : دحية



وإذا ما أرادوا إنهاء الرقصة - وليس السامر - يقوم أحد الرجال الذين
خطفت عمامتهم في التغنى للحاشى حتى ترد له عمامته ، وهذا اللون من الغناء يشبه
لون البوشان الذى بدأوا به السامر . . مثال

يابنت يا واخده الشال هاتيه

دا الشال باربع حواشى

سايح عليكى النبى تجيبه

بفلوس ولا بلاشى

والشخص الذى لا يتمكن من الغناء لرد العمامة عليه اعطاء الحاشى قدرا رمزيا
من المال .

أما فى حالة أخرى ، وهى اذا تمكن أحد الرجال أثناء اللعب من كشف غطاء
وجه الحاشى وذلك بخطفه الشال ، هنا يمكن إنهاء الرقصة وليس السامر ، فاذا
ارادوا اعادة الرقصة مرة أخرى فلا بد من تغيير الحاشى ليدخل آخر .

سيدنا الخضر

في الإبداع الثقا في الشعبى

إبراهيم حلمى

شغلت الانسان كثيرا - منذ الأزل - مسألة الحياة والموت • لماذا يعيش الانسان ؟ ولماذا يموت ؟ ولماذا لا ينهزم مرة واحدة أمام لكمات الموت القاسية ؟! وآلاف الأسئلة الأخرى التى طفقت تؤرق منه الذهن وتكده •

وطافت بالفكر البشرى فكرة الخلود ، خلود الانسان وتحديه السافر للفناء أو الموت • ولم يكن مستساغا أن تعم فكرة الخلود جميع البشر ، لأن لكمات الموت لم تتوقف فى لحظة واحدة عن التصويب ضد جسد الانسان • فكان لزاما على بنى البشر أن يخصصوا فكرة الخلود فى آحاد منهم ، وبالتحديد فى الصالحين من ذوى الأياد البيضاء الخيرة ، بل وفى آحاد من هؤلاء الصالحين ، كنوع من التميز والتمايز • وكان من أبرز هؤلاء البشر الصالحين هو « سيدنا الخضر » •

ذلك الاسم الذى اذا ما ورد ذكره عند الضمير الشعبى المصرى قيل على الفور « عليكم السلام » ، اعتقادا بأن « سيدنا الخضر » قد حضر فى تلك اللحظة التى ذكر فيها اسمه ، ومن ثم يستوجب ذلك رد سلامه الذى يلقيه على الحاضرين الذين يراهم ولا يرونه (١) •

وقد اختلف المهتمون بشخصية « سيدنا الخضر » فى تحديد اسمه وأصله • فلم يشبوا على شىء محدد يمكن من خلاله التعرف على صاحب هذه الشخصية الفذة بملامحها الحقيقية • وانما رسمت لهذه الشخصية عدة ملامح تتفق أحيانا ، وتختلف أحيانا أخرى • وهى بهذه الصورة - أو بمعنى أدق بهذه الصور المتعددة - لا نجدها فى موضع واحد ، بل نجدها تتناثر هنا وهناك موزعة بين صفحات كتب قصص الأنبياء ومناقب الأولياء ، والسير والحكايات الشعبية •

(١) أحمد أمين - « قاموس العادات والتقاليد » - ص ١٩٣ - مكتبة النهضة المصرية - الطبعة الثانية •
بدون تاريخ •

الأولياء الصالحين في بني اسرائيل ، على الرغم من أنها جميعا لم تثبت لها على حقيقة ثابتة ، ولم يقطع في ذلك برأى واحد .

وسواء أكان « سيدنا الخضر » نبيا في بني اسرائيل ، أو وليا من أولياء الله الصالحين ، أو قائد جيش ، أو أميرا من سلالة ملكية فالحقيقة الثابتة - برغم الاختلافات الكبيرة في تحديد شخصيته - أن الابداع الثقافي الشعبي قد تخير له أن يكون

ولو أننا تصفحنا - مثلا - كتاب « قصص الأنبياء » للشعلبي سنجد في فصل ذكر جمل من أخبار الخضر - عليه السلام - وأحواله يخبرنا بأن الخضر اسمه « بليا بن ملكان بن عامر بن شالح ابن أرفخشذ بن سام بن نوح عليه السلام (٢) » . في حين نجد في الكتاب نفسه في قصة « أرميا » - عليه السلام - أن الخضر اسمه « أرميا بن خليفا » وكان من سبط هارون بن عمران (٣) .

ونجد في « كتاب التيجان » عن وهب بن منبه أن اسم الخضر هو موسى الخضر بن خضرون بن عموم بن يهوذا بن يعقوب بن اسحق بن ابراهيم الخليل عليه السلام (٤) .

وقال النقاش : انه ابن فرعون صاحب موسى . وقال الحافظ أبو القاسم الخثعمي : ان الخضر - عليه السلام - ابن ملك يقال له « عاميل » وهو ابن العيص بن اسحق ، وأمه بنت ملك يقال له فارس وكان اسمها « الهى » (٥) .

وقد أرجع البعض نسب « سيدنا الخضر » الى أبى البشر جميعا ، وهو سيدنا آدم - عليه السلام - فقد قال أبو حاتم سهل بن عثمان السجستاني : سمعت مشيختنا منهم أبو عبيدة وغيره ، قالوا : ان أطول بنى آدم عمرا هو الخضر ، واسمه خضرون ابن قابيل بن آدم عليه السلام (٦) .

وقال ابن الجوزى : ان الخضر هو أخو النبى الياس (٧) .

وقال السدى : ان الخضر كان قائدا على جيش ذى القرنين المعروف باسم « الصعب ذى القرنين ابن الحارث الرائش ذى مراند » (٨) .

وتكاد تجمع الروايات السابقة كلها - فيما عدا الرواية التى تنسبه الى سيدنا آدم - على أن « سيدنا الخضر » هو أحد أنبياء اليهود أو أحد



(٢) النعدي - « قصص الأنبياء المسمى بعرائس المجالس - ص ١٢٤ - مكتبة الجمهورية العربية بالازهر - بدون تاريخ

(٣) المرجع السابق - ص ١٨٥ .

(٤) أبو محمد عبد الملك بن هشام - « كتاب التيجان فى ملوك حمير » - ص ٨٥ - مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد بالهند - الطبعة الأولى سنة ١٣٤٧ هجرية .

(٥) ابن اياس - « بدائع الزهور » - ص ١٣٤ - مكتبة ومطبعة محمد على صبيح بالازهر - ١٩٥٤ .

(٦) ابن كثير - « قصص الأنبياء » - ص ٤٤٩ - المكتبة التجارية بالعتبة ١٩٨١ .

(٧) المرجع السابق - ص ٤٥٠ .

(٨) أبو محمد عبد الملك بن هشام - « كتاب التيجان فى ملوك حمير » ص ٨٥ .

وكذلك لقب « صاحب العز والاقبال » فى سيره
مميزا وبارزا فى مجتمعه ، ويشغل فيه مكانا
سرموقا تهفو النفوس اليه .

ألقاب سيدنا الخضر :

تعددت ألقاب « سيدنا الخضر » تعددا كثيرا .
وأشهر ألقابه على الإطلاق هو « القضر » . وقد
اختلفت الأقاويل فى سبب هذه التسمية . قال
وهب بن منبه : انما سمي بالخضر لأنه جلس على
فروة بيضاء فصارت خضراء . وقيل أن الفروة
هى الأرض . وقال الخطابي : انما سمي الخضر
خضرا لاشراق وجهه ، وقال مجاهد : كان اذا صلى
اخضر مكان سجوده (٩) .

ومن ألقاب سيدنا الخضر التى عرف بها لقب
« أبو العباس » ، وهو الاسم الذى ورد فى بعض
السير الشعبية والحكايات مثل سيرة عنترة بن
شداد ، وسيرة سيف بن ذى يزن ، وسيرة حمزة
البهلوان ، وبعض حكايات ألف ليلة وليلة .

كما أطلق عليه لقب « الامام الأعظم » و « الخضر
الأخضر أبو العباس » فى سيرة حمزة البهلوان
الظاهر ببيرس ، ولقب « نقيب الرجال » فى
سيرة الملك سيف بن ذى يزن ، و « قطب
الرجال » كما فى السيرة الهلالية ، فضلا عن لقب
« الاستاذ » الذى شاع كثيرا عنه فى سيرة سيف
ابن ذى يزن وغيرها من السير الشعبية العربية
الأخرى (١٠) .

نشأة سيدنا الخضر وزواجه وأخلاقه وصفاته من خلال أقوال شعبية :

اكتنف نشأة سيدنا الخضر بعض الغموض
فلم تذكر لنا كتب التراث كيف نشأ فى طفولته
وصباه ومراحلهم اللهم الا القليل الشحيح منها
قال الحافظ أبو القاسم الخثعمي : ان أم الخضر

التي تدعى « الهى » ولدته فى مغارة ، وكان بهذه
المغارة شاه ، فصارت ترضعه كل يوم بعد أن
تركته أمه فيها وحيدا . وعثر عليه أحد الرعاة
قرباه حتى كبر وشب وصار ماهرا جيد القراءة
والكتابة (١١) .

هذه النشأة الغربية تعد شيئا مألوفاً بالنسبة
لسائر الشخصيات الأسطورية فى المأثورات
الشعبية العربية ، فيكاد تقريبا أن يكون ميلاد
أغلب أبطال الحكايات والسير الشعبية به بعض
غربة من هذا القبيل .

وقال ابن اسحق : ان أبا الخضر « عاميل »
طلب كاتبا جيد الخط ليكتب له الصحف التى
أنزلت على ابراهيم وشيث ، فقدم عليه جماعة
الكتاب وابنه الخضر - وهو لا يعرفه - فلما عرضوا
خطوطهم على الملك استحسّن خط ولده الخضر
فوقع فى قلبه محبته ، واستحسن شكله وعبارته
فى الكلام . ثم انه بحث عن حقيقة نسبة فتبين أنه
ابنه . فقام اليه واعتنقه ، وضمه الى صدره ، ثم
أنه نزل له عن الملك وولاه على رعيته عوضا عن
نفسه (١٢) .

وعن مرحلة نشأة سيدنا الخضر يقول الثعلبي
فى كتابه « قصص الأنبياء المسمى بعرائس
المجالس » : أن جبريل - عليه السلام - حكى
لرسول الله أثناء الاسراء به على البراق الى السماء :
أنه كان ملك فى الزمان له سيرة حسنة فى أهل
ملكته ، وكان له ابن ، ولم يكن له ولد غيره .
وكان أبوه ملكا عظيما فسلمه الى المؤدّب يؤدّبه
وكان يختلف اليه ، وكان بين منزله ومؤدّبه رجل
عابد ، كان يمر به ، فأعجبه حاله ، فألفه . وكان
يجلس عنده والمعلم يظن أنه فى المنزل ، وأبوه
يظن أنه عند المعلم ، حتى شب ، ونشأ ، وأخذ
من العابد شمائله وعبادته . فقالوا لأبيه : ليس
لك غيره يرث ملكك ، فلو زوجته لعله يرزق
أولادا ، فعرض عليه أبوه التزويج ، فأبى ، ثم

(٩) ابن اياس - « بدائع الزهور » - ص ١٣٥ .

(١٠) سيرة حمزة البهلوان - ص ٣٤ ج ١ - مكتبة محمدعلى صبيح ١٩٦٢ ، سيرة الظاهر ببيرس - ص ١٥٨ مجلد ١
الطبعة الاولى - مكتبة عبد الحميد أحمد حنفى بالحسين ، سيرة الملك سيف بن ذى يزن - ص ٩٦ ج ٢ - مكتبة الجمهورية
العربية ، السيرة الهلالية - جمع عبد الرحمن الأبنسودى - ص ١٣٠ ج ١ - أخبار اليوم - ادارة الكتب والمكتبات -
١٩٨٨ .

(١١) ابن اياس - « بدائع الزهور » - ص ١٣٥ .

(١٢) المرجع السابق - ص ١٣٥ .

عاوده فعرض عليه ، فرضى ، فزوجه جارية من بنات الملوك ، فزفت اليه . فلما بقيت عنده قال لها : انى مخبرك بأمر ان أنت سمعته صرف الله عنك شر الدنيا وعذاب الآخرة ، وان أفشيت سرى عذبك الله فى الدنيا وفى الآخرة . قالت : وماذا ؟ قال : انى رجل مسلم لست على دين أبى ، وليست النساء من حاجتى ، فان رضيت أن تقيمى معى على ذلك ، وتنابعينى على دينى فذاك اليسك ، وان أنت أبيت لحقت بأهلك . فقالت المرأة : بل أقيم معك . فلما أتت عليها مدة قالوا لأبيه : ما نظن ابنك الا عاقر ، ألا يولد له ولد ؟ فسأله أبوه . فقال : ماذا بيدى ، وانما ذلك بيد الله يؤتية من يشاء . فدعا المرأة ، وسألها ، فردت عليه مثل ما رد عليه الخضر ، فمكث أبوه زمانا ثم دعا ابنه اليه ، فقال : أحب أن تطلق امرأتك هذه وأزوجه امرأة غيرها ولودا ربما ترزق منها ولدا ، ففكره ذلك الخضر ، وألح عليه أبوه ، حتى فرق بينهما ، وزوجه امرأة غيرها ولودا ثيبا فعرض عليها الخضر مقالته الأولى ، فرضيت وقالت : أقيم معك . فلبثا زمانا ، ثم أن أباه استبطأ الولد منه ، فدعاه وقال : ليس يولد لك ؟ فقال ليس ذلك بيدى ، ولكنه بيد الله . ثم انه دعا امرأته ، وقال لها : أنت امرأة شابة ولودة ، وقد كنت ولدت عند غير ابنى ، ولست تلدين عند ابنى فقالت : ما مسنى منذ صحبته ، وكذلك المرأة الأولى ، فدعاهما ، وسألها ، فقالت مثل ذلك . فدعا ابنه ، وعيره وعنفه ، ففزع من أبيه ، ولم يأمن على نفسه . فخرج من عنده ، فهام على وجهه ولم يدر أحد من خلق الله تعالى أين توجه . فندم أبوه على ما فعل ، فأرسل فى طلبه مائة رجل من طرق شتى مختلفة ، فانطلقوا فى طلبه ، فأدركه منهم عشرة فى جزيرة من جزاير البحر . فقال لهم : انى أقول لكم شيئا ، فاكنموه عنى ، فان كنتموه صرف الله عنكم شر الدنيا وعذاب الآخرة وان أبيتم ذلك ، وأفشيتم سرى عذبك الله فى الدنيا والآخرة . قالوا له : قل ما شئت . قال هل بعث أبى فى طلبى أحدا غيركم ؟ قالوا : نعم . قال لهم : اذا فاكنموا أمرى ولا تخبروا أبى أنكم رأيتمونى ، وقولوا مثل قول نظرائكم الذين أرسلهم

فى طلبى ، فلم يرونى ، لأنكم لو أخبرتموه بى أو ذهبتم بى اليه قتلنى ، وصرتم مؤاخذين بدمى قال : فخلوا عنه ، وانصرفوا . فلما دخلوا على أبيه قال تسعة منهم قد وجدناه ، وقال لنا كيت وكيت فخلينا عنه . وقال العاشر : ما لنا به علم وما لى به خبر ، والتسعة قالوا : بلى قد ظفرنا به ، وان شئت أتيناك به ، فقال لهم : أرجعوا فى طلبه وأتونى به . وان الخضر خاف أن يظفروا به فانحاز من ذلك الموضع الى موضع آخر ، فأتوا اليه فلم يجدوه (١٣) .

ومن هذه الرواية يتضح لنا من مضمونها أن سيدنا الخضر لم يتزوج النساء . فهو عزوف عنهن ، وأن الزواج انما هو شرعة الموتى ، وهذه الشرعة لا تتفق والخلود الذى طلبه سيدنا الخضر . كما اننا نستطيع أن نلمح من هذه الرواية وسابقتها كم هو سميح وداكن ذلك الستار المنسدل من السرية والكتمان ، والذى يحيط بأغلب جوانب سيرة وحياة « سيدنا الخضر » .

وطبيعى أن يولد ذلك لدى شغور البعض احساسا بأن حياة « سيدنا الخضر » الحافلة بالغرائب والعجائب تستأهل أن نتكتم أخبارها نحن أيضا بدورنا ، فيزداد الغموض غموضا وتصبح شخصية « سيدنا الخضر » أكثر تشويقا لدى من يتلقى عنها أى خبر من أخبارها يكشف بصيصا من نور تلك الشخصية الفذة يكمن هنا أو هناك فى زوايا التاريخ المطوية .

ومن جملة أخلاق هذه الشخصية الفذة انها جيلت على العطاء . وهو العطاء السخى الذى يهب بلا حدود ، ودون انتظار لرد جميل أو معروف أسدى لإنسان فى وقت محنة أو عوز أو حاجة .

من ذلك انه بينما كان « سيدنا الخضر » يمشى فى سوق من أسواق بنى اسرائيل اذ لقيه رجل فقال له : تصدق على بارك الله لك ، فقال : آمنت بالله ، وما يقضى الله من أمر سيكون . مامعى شيء أعطيكه ، فقال له الرجل : تصدق على بارك الله عليك . فانى أرى الخير فى وجهك ، فرجوت الخير من قبلك . فقال له الخضر : آمنت بالله وما يقضى الله من أمر سيكون . ما معى شيء

أعطيكه ، فقال له السائل : أسألك بالله لما تصدقت على . فقال له الخضر : آمنت بالله ما يقضى الله من أمر سيكون . ما معى شيء أعطيكه الا أن تأخذ بيدي وتدخلني في السوق فتبيعني . قال الرجل وهل يكون مثل هذا ؟ قال الخضر : أقول انك سألتني بعظيم ، سألتني بوجه ربي ، وقد أجبتك ، فخذ بيدي ، وأدخلني السوق فبعني ، فأخذ السائل بيد الخضر ، فأدخله السوق ، فباعه بأربعمائة درهم . فلبث عند البائع أياما لا يستعمله في شيء . فقال له الخضر : استعملني ، فقال له انك شيخ كبير ، وأكره أن أشق عليك . قال لا يشق ذلك علي . قال : فقم ، فانقل هذه الحجارة من ههنا الى ههنا . وكانت الحجارة لا ينقلها الا ستة أنفار في يوم تام . فقام ونقلها في ساعا واحدة ، وأمدده الله تعالى على نقلها بمك من الملائكة فتعجب الرجل منه ، وقال : أحسنت ، ثم عرض للرجل سفر فقال للخضر : اني أراك أمينا صالحا ناصحا فاخلقني في أهلي . قال : نعم ان شاء الله فاستعملني في شيء . قال : أكره أن أشق عليك قال : لا يشق ذلك علي . فقال : اضرب لي لبنا أريده لقصر لي ، ووصفه له ، ثم خرج لسفره فلما قضى حاجته ورجع من سفره اذ هو بالخضر - عليه السلام - قد شيد بنياناه على ما أراد فازداد منه تعجبا ، وقال له : من أنت ؟ قال : أنا المملوك الذي كنت اشتريتنى ، فقال له : سألتك بوجه الله أن تخبرني من أنت ؟ فقال الخضر : ان هذا القسم هو الذي أوقعتني في العبودية . أما أنا فسأخبرك . أنا الخضر . سألتني سائل بوجه ربي أن أعطيه ، ولم يكن معى شيء أعطيه ، فأمكنته من نفسي حتى باعني ، وبلغني أن من سئل بوجه الله ورد سائله وهو يقدر على قضاء حاجته وقف يوم القيامة بين يدي ربه وليس على وجهه لحم ولا جلد الا عظم يتققع ، فيكئ ذلك الرجل ، وانكب عليه يقبله ، ويقول له : بأبي أنت وأمي . شققت عليك ولم أعرفك ، فاحكم علي في مالي وأهلي ، وإن أحببت أن أخلى سبيلك فعلت . قال : نعم . بل أحب أن تخلئ سبيل وأعبد ربي . وكان الرجل كافرا ،

فأسلم على يد الخضر ، وأعطاه أربعمائة دينار ، وخلق سبيله ، فأوحى اليه : قد نجيتك من الرق ، وأسلم الكافر على يديك ، وأعطاك مكان كل درهم دينارا ، لتعلم أن لا يخسر أحد في معاملتي (١٤) . وسيدنا الخضر في هذا الابداع الثقافي الشعبي صورة نادرة للعطاء الانساني ، وهو بذل النفس في سبيل الغير ، وهو هنا ممدود من الله بقوة خفية ملائكية تعاونه في كل ما يتصدر له من أعمال شاقة ، لتصل به الى حد الاعجاز المذهل للعقل البشري . هذا فضلا عما تصفه هذه الحكاية من اتسامه بالأمانة وحسن الخلق وسداد اسداء النصيح والرشاد .

ويختلف المهتمون بشخصية « سيدنا الخضر » في تحديد صفاته الشكلية والجسدية . فهو عند ابن اياس أشهل العينين ، ضخيم الجسد ، طويل القامة ، أبيض اللحية ، أحمر الوجه ، زاهي المنظر . وهو عند الثعلبي دائم الصلاة في مكان ناء بعيدا عن الناس ، ويرتدي ثيابا بيضاء اللون (١٥) .

وفي السيرة الشعبية « حمزة البهلوان » نلمح « سيدنا الخضر » راكبا على جواد أبيض في صورة فارس (١٦) .

وعلى امتداد هذه السيرة الشعبية يظهر كشيخ بشباب خضراء وعليه وشاح أخضر لامع ، وله لحية بيضاء جدا يحيط بها هالة من النور (١٧) . أما في سيرة الظاهر بيبرس فيظهر كفارس يركب جوادا أصفر اللون وعليه ثوب لونه أبيض وبيده سيف أبيض ، ومعتقل برمح أسمر ، راخ اللثام على وجهه (١٨) .

كما يظهر في بعض مواقف سيرة سيف بن ذي يزن راكبا حصانا أخضر مثل الزرع الأخضر (١٩) . ويظهر « سيدنا الخضر » في عدد من السير والحكايات الشعبية ويختفي أيضا في ملح البصر وان كان هذا الاختفاء لا يكون الا بعد أداء مهمة عاجلة تتطلب انقاذ بطل من أبطال هذه السير والحكايات الشعبية ، فقد اختصت السيرة الشعبية

(١٥) المرجع السابق - ص ١٢٥ .

(١٧) المرجع السابق - ص ٢٥٩ مجلد ٢ .

(١٩) سيرة سيف بن ذي يزن - ص ٩٧ ج ٢ .

(١٤) المرجع السابق - ص ١٢٩ .

(١٦) سيرة حمزة البهلوان - ص ٣٣ مجلد ١ .

(١٨) سيرة الظاهر بيبرس - ص ٢٥٨ مجلد ١ .

(٢٠) السيرة الهلالية - ص ١٣٥ ج ١ .

« حمزة البهلوان » مسألة الظهور والاختفاء هذين بانبعث رائحة البخور ، وكأنما أراد الابداع الثقافي الشعبي أن يبعث في كل مكان تجوس فيه قدماء رائحة زكية تبعث على الراحة والاطمئنان .

هذه الصفات التي أسبغها الابداع الثقافي الشعبي ان دلت على شيء فانما تدل على مدى حب وأعزاز الثقافة الشعبية لسيدنا الخضر . وقد وصل الأمر بهذا الحب والأعزاز الى درجة القسم بسيدنا الخضر ، كما لاحظنا ذلك - مثلاً - في السيرة الهلالية على لسان خضرة الشريفة أم أبي زيد الهلالي بطل هذه السيرة الشعبية (٢٠) .

هذا فضلاً عن الدعاء بجاه سيدنا الخضر لكي تستجاب الدعوة كما حدث من أبي زيد الهلالي في التفرغية الهلالية (٢٠ م) .

خلود سيدنا الخضر :

يرجع البعض سبب خلود « سيدنا الخضر » الى دعاء سيدنا آدم - عليه السلام - بطول العمر لمن يتولى دفنه بعد طوفان نوح عليه السلام .

فقد ذكر ابن اسحق : أن آدم - عليه السلام - لما حضرته الوفاة أخبر بنيه أن الطوفان سيقع بالناس ، وأوصاهم اذا كان ذلك أن يحمّلوا جسداهم في السفينة ، وأن يدفنوه في مكان عينه لهم .

فلما كان الطوفان حملوه معهم . فلما هبطوا الى الأرض أمر نوح بنيه أن يذهبوا ببدنه فيدفنوه حيث أوصى . فقالوا : ان الأرض ليس بها أنيس وعليها وحشة ، فحرضهم ، وحثهم على ذلك ، وقال : ان آدم دعا لمن يلي دفنه بطول العمر فهابوا المسير الى ذلك الموضع في ذلك الوقت ، فلم يزل جسداه عندهم حتى كان الخضر هو الذي تولى دفنه ، وأنجز الله ما وعده ، فهو يحيا الى ما شاء الله أن يحيا (٢١) .

والبعض الآخر يرجع سبب خلود سيدنا الخضر الى شربه من ماء الحياة ابان صحبته لدى القرنين في فتوحاته .

وحكاية هذه الصحبة ذكرت في كتب عديدة من كتب المأثورات الشعبية كالشهنامة للفردوسي

وسيرة عنترة العبيسي ، وقصص الأنبياء للشعلبي وبدايع الزهور لابن اياس ، وكتاب التيجان في ملوك بني حمير عن وهب بن منبه . وفي هذا الكتاب الأخير يروى وهب بن منبه أن سيدنا الخضر كان يرافق « الصمصع ذي القرنين بن الحارث الرائي ذي مراند » الحميري في رحلته وغزواته في بلاد الحبشة والسودان ، حتى بلغ وادي الرمل ، وكاد يهلك الجيش . ولما استعصى عبور وادي الرمل على ذي القرنين أرسل فرقاً فرادى قوام كل منها بضعة آلاف من جيشه البالغ نحو مليون مقاتل ، غير انه لم يصله دليل واحد يطمئنه على من عبر من أفراد جيشه . عندئذ « قال له الخضر يكفيك يا ذا القرنين ، فانه لن يجوز الا من قد جاز ، ثم اتبع ذو القرنين سبيبا ، وشار مع وادي الرمل حتى بلغ الظلمة ، فصار ليله ونهاره واحدا ، وعين الشمس تسقط خلفه ، فشق واديا تزلق فيه الخيل والجمال وجميع ما معه . قالوا يا ذا القرنين ما هذا ؟ قال لهم : أنتم بمكان من أخذ منه ندم ومن تأخر ندم ، فساروا فيه أياما ثم عطف بهم الوادي الى جهة شرق عليهم نور أبيض يكاد يخطف أبصارهم . قالوا له : يا ذا القرنين . ما هذا الوادي الذي عبرناه ؟ قال لهم : الوادي الذي عبرتم أنتم ذلك وادي الياقوت ، فمن أخذ منه قال ليتني أخذت كثيرا ، ومن لم يأخذ قال ليتني أخذت منه قليلا . ثم انتهى الى الصخرة البيضاء ، فكادت تذهب بأبصارهم من نورها وشعاعها ، وكان الذي وجدوا من الظلمة نور الصخرة ، ونظر ذو القرنين الى منكب من منكب الصخرة ، فرأى عليه نسورا ، فعجب ذو القرنين منها ومن تعلّقها في ذلك الموضع . قال ذو القرنين للخضر : يا ولي الله مال هؤلاء النسور ههنا ؟ قال له الخضر : لهم شأن عجيب ونباٌ جسيم . قال له ذو القرنين : ما هو يا نبي الله ؟ قال له الخضر : نعم يا ذا القرنين . انه لما أمر الله خليله ابراهيم بالهجرة الى أرض بابلين أرسل ابراهيم (جرجير بن عويم) داعيا ، وكان وليا من أولياء الله داعيا من دعائه الى المغرب ليقم حجة الله تعالى على الناس ، فبلغ (قمونية) فدعا

والأراضين ، ثم أموت حتما مقضيا ، ومنعت أنت ذلك » (٢٢) .

هذه الرواية التي رويت عن وهب بن منبه لا يفتي عن بالنا المعنى الرمزي لها ، فهي في حد ذاتها ابحار فني على مستوى عال من خصوبة خيال الانسان في رحلته ومطلبه للخلود . فهو يعبر سنوات العمر ، وينشد الخلود على الأرض ، ويجابه الايمان والعصيان ، ثم يرتطم بصخرة العمر المحدود بحدود وقيود الزمن . وفي رفض صخرة العمر اعطاء الخلود لأي انسان يعطى معنى فلسفيا جميلا . فليس الخلود لأي انسان لا تؤهله لذلك مؤهلات مطلوبة ، حتى لو عاودت ارادته طلب ذلك مرارا وتكرارا ، وانما يختار له من يتأهل لنيله ويستحقه عن جدارة . ومهما نال الانسان من طول العمر ، فان حدود معرفته ستبقى قاصرة ولن يبلغ بها حدود العلوم والمعرفة المطلقة .

هذه الرواية نفسها يرويها الشعبي في كتابه « قصص الأنبياء المسمى بعرائس المجالس » مع بعض الفروق . فالحضر قد بلغ مع ذي القرنين (نهر الحياة) وشرب من مائه ، وهو لا يعلم به ولا يعلم ذو القرنين ومن معه في محلته فخلده وهو في الحياة الى الآن » (٢٣) .

وهنا اختلاف واضح في الروايتين : رواية وهب بن منبه ورواية الشعبي . فالرواية الأولى يخبرنا فيها وهب بن منبه أن الحضر شرب من ماء الحياة بعد أن ناداه مناد من السماء يأمره بالشرب ، في حين أن الشعبي يذكر تلك الحادثة وكأنها صدفة محضة من صدف الزمان دون قصد مقصود .

وسواء كان خلود سيدنا الحضر قد تم بقصد أو بدون قصد ، فان مسألة الاعتقاد في خلوده أصبحت عقيدة راسخة الأركان في أذهان الكثيرين ، ومن ثم نسج الخيال حولها عددا من القصص والحكايات والأقوال ما يفوق الحصر ، ويفوق الخيال في ذاته في بعضها .

قال أبو عبد الله الحسن بن محمد الحافظ عن عبد العزيز بن أبي داود قال : ان الحضر والياس يصومان شهر رمضان ببית المقدس ، ويوافيان الموسم في كل عام (٢٤) .

الناس الى الله تعالى ، فأجابه أمم ، وعصى أمم ، ثم عبر الى جزيرة الأندلس ، فأصاب بها أمما من بنى يافث بن نوح وهم (السكس) و (القبط) و (الافرنج) و (الجلائق) و (البربر) و (الرعر) فدعاهم الى الله ، فقتلوه وألقوه في موضع يجتمع فيه حشوشهم ، فأرسل الله له هذه النسور للذي أراد من خلاص وليه من ذلك الموضع ، فجبذوه وأزالوه منه ، ونزل غيث وابل فطهره ، ثم أكله هؤلاء الأنسر حتى نخر لحمه من عظامه ، وتفرقت عظامه وأوصاله ، ثم أتى النسور الى هذه الصخرة المنيعه ، فنزلوا فلم يقدرُوا على امساك لحمه في حواصلهم ، فتقيئُوا ، فألقوه في ذلك الموضع ، فلم يبق من لحمه في حواصلهم شيء ، ثم أرسل الله على عظامه طيرا بعد ما مزقتها النسور ، فكانت تأخذها عظما عظما ، فاذا استلقت بها في الهواء ألقتها في الأرض ، فتنزل العظام في غابة عظيمة تغيب فيها ، فيتبعها الطير ، وتمنعه الغابة فلا يجد الطير اليها سبيلا ، فعظامه فيها الى يوم القيامة ، ولحمه على هذه الصخرة الى يوم القيامة طهره الله من نجاسات المشركين . ثم دنا ذو القرنين من الصخرة ليرقى عليها فانتفضت وارتعدت ، وتقععت ، فرجع عنها فسكنت . ثم عاد اليها ثانية فانتفضت ، وارتعدت وتقععت ، فرجع عنها فسكنت ، ثم عاد اليها ثالثة فانتفضت وارتعدت وتقععت . ثم دنا منها الحضر فسكنت فرقى عليها ، فلم يزل يرقى وذو القرنين ينظر اليه والحضر يطلع الى السماء حتى غاب عنه ، فناداه مناد من قبل السماء امض أمامك فاشرب فانها عين الحياة وتطهر فانك تعيش الى يوم النفخ في الصور ويموت أهل السموات وأهل الأرض فتذوق الموت حتما مقضيا . فمضى حتى انتهى الى رأس الصخرة فأصاب عينا ينزل فيها ماء من ماء السماء ، فشرب منه ، وتطهر ، فلما رأى الماء ينزل ويستدير ولا يسيل منه شيء قال : الى أين تذهب أيها الماء . فنودى قد بلغ علمك . فلما رجع الحضر الى ذي القرنين قال له : يا ذا القرنين اني شربت من ماء الحياة وتطهرت منه وأعطيت ماء الحياة الى يوم النفخ في الصور وموت أهل السموات

(٢٢) الشعبي - « قصص الأنبياء » - ص ١٢٦ .

(٢٤) المرجع السابق - ص ١٤٥ .

(٢٢) أبو محمد عبد الملك بن هشام - « كتاب التيجان

في ملوك حبر » ص ٨٩ .

وقال ابن فتحويه عن رجل من أهل عسقلان رأى الياس فسأله : كم من الأنبياء اليوم أحياء قال : أربعة اثنان في الأرض واثنان في السماء . أما اللذان في السماء فعيسى وأدريس - عليهما السلام - وأما اللذان في الأرض فالياس والخضر . قلت : فالخضر أين يكون ؟ قال : في جزائر البحر . فقلت له : هل تلقاه ؟ قال : نعم . قلت : أين ؟ قال : بالموسم . قلت : فما يكون حديثكما ؟ قال : يأخذ من شعري وأخذ من شعره (٢٥) . وقال أبو محمد عبد الملك بن هشام عن أسد ابن موسى عن أبي إدريس بن سنان عن وهب بن منبه قال : لما نزل الصعب بن ذى مراد بأرض العراق مرض ثمان ليال ، ثم مات ، ثم غاب الخضر فلم يظهر إلى أحد بعده إلا إلى موسى بن عمران (٢٦) . وقال أنس بن مالك : خرجت مع رسول الله (ص) وإذا بصوت يجيء من شعب . فقال يا أنس انطلق فأبصر ما هذا الصوت ؟ قال فانطلقت ، فإذا رجل يصلي ويقول : اللهم اجعلني من أمة محمد المرحومة المغفور لها المستجاب لها المتاب عليها . فأتيت رسول الله (ص) فأعلمته بذلك فقال لي : انطلق فقل له أن رسول الله (ص) يقرئك السلام ويقول لك من أنت ؟ فأتيته فأعلمته بما قال رسول الله (ص) . فقال لي أقرئ رسول الله (ص) مني السلام وقل له أخوك الخضر يقول لك : ادع الله أن يجعلني من أمتك المرحومة المغفور لها المستجاب لها المتاب عليها » (٢٧) .

وقال الامام الشافعي في مسنده : أنبأنا القاسم بن عبد الله بن عمر . . عن علي بن الحسين قال : لما توفي رسول الله (ص) وجاءت التعزية سمعوا قائلاً يقول : ان في الله عزاء من كل مصيبة ، وخلفا من كل هالك ، ودركا من كل فائت ، فبالله فثقوا ، وإياه فارجعوا ، فان المصاب من حرم الثواب ، قال علي بن الحسين : أندرون من هذا ؟ هذا الخضر (٢٨) .

وروى عبد الله بن وهب أن عمر بن الخطاب

بينما هو يصلي على جنازة اذ سمع هاتفا وهو يقول : لا تسميونا يرحمك الله . فانتظره حتى لحق بالصف ، فذكر دعاءه للميت : ان تعذبه فكثيرا عضداك ، وان تغفر له ففقر إلى رحمتك . ولما دفن قال : طوبى لك يا صاحب القبر ان لم تكن عريفا أو جابيا أو خازنا أو كاتباً أو شرطياً . فقال عمر : خذوا الرجل نسأله عن صلاته وكلامه ممن هو ، قال : فتواري عنهم ، فنظروا فإذا أثر قدمه ذراع . فقال عمر : هذا والله الخضر الذي حدثنا عنه رسول الله صلى الله عليه وسلم (٢٩) .

الحكاية نفسها تروى ، ولكن في زمن آخر غير زمن عمر بن الخطاب . فقد قال أبو بكر بن أبي مريم : حج قوم فمات صاحب لهم بأرض فلاة فلم يجدوا ماء ، فأتاهم رجل فقالوا له : دلنا على الماء ، فقال : احلفوا لي ثلاثة وثلاثين يمينا أنه لم يكن صرافا ، ولا مكانا ، ولا عريفا . فحلفوا له فصلى عليه ، ثم التفتوا فلم يجدوا أحدا . فكانوا يرون أنه الخضر عليه السلام (٣٠) .

وجدير بأن يلفت النظر هنا اقتران الخضر وحضوره عند الوفاة ، فهل يعد هذا الأمر عند الإبداع الثقافي المصري نوعا من المواساة والعزاء في فقد عزيز رحل عن العالم ؟ أو أنه اجتراح للصورة المصرية القديمة عن الموت ، واعتباره قارب رحلة ما بين عالمين يصل فيها ما بين الحياة المؤقتة والخلود الأبدى ؟

ان هذا الإبداع يضع هنا « سيدنا الخضر » في مرتبة من يعطى صكوك الغفران للميت بشروط محددة ، وهذه الشروط في حد ذاتها تعطى مدلولاً واضحاً عن أي عصر تم فيه هذا النوع من الإبداع الشعبي ، وهو بلا شك عصر انفصال ما بين الحاكم والمحكوم ، وانعدام الثقة بينهما ، وإلا ما شرط الحكاء الشعبي هذه الشروط التي صاغها على لسان سيدنا الخضر .

وقد كثرت الحكايات حول من رأى « سيدنا الخضر » بنفسه . فقليل أن عليا بن أبي طالب رآه ذات مرة متعلقا بأستار الكعبة يدعو ربه . كما

طبعة مكتبة الجمهورية العربية بالأزهر .

(٢٨) ابن كثير - « قصص الأنبياء » - ص ٤٥٨ .

(٢٩) المرجع السابق - ص ٤٥٩ .

(٣٠) شهاب الدين محمد الأبهسي - « المستطرف في كل فن مستظرف » - ص ١٤٨ ج ١ - منشورات دار مكتبة الحياة - بيروت ١٩٨٦ .

(٢٥) المرجع السابق - ص ١٤٦ .

(٢٦) أبو محمد عبد الملك بن هشام - « كتاب الشيجان » .

- ص ١٠٨ .

(٢٧) التعلبي - « قصص الأنبياء » - ص ٢٣٦ - طبعة مكتبة الشبرلي ، وهذه الفقرة غير موجودة في نفس الكتاب

قيل ان الخليفتين « الوليد بن عبد الملك » و « عمر ابن عبد العزيز » رأيا سيدنا الحضر في عهديهما من الخلافة الأهوية ، هذا فضلا عما يشاع من حضور سيدنا الحضر في كل يوم عرفه بعرفات مع الملكين ميكائيل واسرافيل (٣١) .

ونحن نستطيع أن نلمح بجلاء أن مسألة خلود سيدنا الحضر ليست مسألة اعتقاد عند السلف الأقدمين وحدهم ، بل هي ممتدة الآثار وعميقة في كثير من معتقداتنا حتى العصر الحاضر ، ذلك لأنها تتخلل العديد من الأحداث والشخصيات الدينية مما يصعب من مأمورية أى منخل ثقافى - اذا جاز هذا التعبير - يحاول فصل ما هو قادم من وحى السماء عما هو ابداع شعبى قادم من وحى الخيال . . . !

من هنا تبرز صعوبة الأمر وحساسيته الشائكة . . . !

خصائص وقدرات وكرامات سيدنا الحضر :

● من أهم خصائص سيدنا الحضر الشائعة عنه في الابداع الثقافى الشعبى دعوته لعبادة الله الواحد الأحد ، والدخول في دين الاسلام ، ونطق الشهادتين : أن لا اله الا الله ، وأن ابراهيم خليل الله ، وذلك في القصص والسير الشعبية التي تناولت فترات ما قبل البعثة المحمدية ، وأن لا اله الا الله ، وأن محمدا رسول الله في القصص والسير الشعبية التي تناولت الفترة ما بعد البعثة المحمدية . فهو في كلتا الحالتين داع للاسلام ، بل وحتى في الفترة الأولى جعله الخيال الشعبى مبشرا بظهور خاتم المرسلين (ص) مصداقا لمعطيات الفكر لاسلامى الذى يقر أن الرسالات السماوية السابقة على الاسلام قد بشرت به .

ودعوة سيدنا الحضر للاسلام شملت الانس والجن . ففي حكايات ألف ليلة وليلة دعا ملك مدينة الأحجار وقومه الى عبادة الملك العالم - سبحانه وتعالى - وترك عبادة الأصنام . ولما رفضوا مستخدم سيدنا الحضر أحجارا ، عدا ابنة

الملك التي أسلمت ، وأخذ يعلوها تلاوة القرآن كل يوم جمعة يأتيها فيه ، وهو اليوم المبارك عند سائر المسلمين (٣٢) .

كما راح سيدنا الحضر يدعو لدين الاسلام في الأماكن النائية التي لم تصل اليها الدعوة الاسلامية بعد . وطفق يعلم أهلها آيات قرآنية ويأتيهم بنوره الفياض كل يوم جمعة ، كما في حكاية مدينة النحاس في ألف ليلة وليلة (٣٣) . وفي السيرة الشعبية سيف بن ذى يزن نرى سيدنا الحضر مبشرا بنبي آخر الزمان محمد (ص) (٣٤) .

كما نجده يهدى الى الاسلام كل من الملك الأعجمي « شاه زمان » ملك مدينة دوايز بعد أن كان عاكفا على عبادة النار ، وكذلك الملك « عبد النار » وأتباعه ، ويجعل (سيرين الطالب) يترك عبادة زحل ، ويدعو الملكة (رجوه) للاسلام فتسلم بعد أن منعها من الوقوع في براثن الرذيلة مع (نصر) ولد الملك سيف بن ذى يزن ، كما يدعو (الملكة الرقطاء) ملكة الجن للاسلام وتسلم على يديه ، وكذلك (العياطب) وأتباعه و (السيسيان) و (أرميسه) و (الهدهاد) وتلميذه (بطلين) .

ومجمل هذه الصور المتتابعة نرى سيدنا الحضر يذهب للانس والجن في أماكن عدة متفرقة يدعوهم للدين الحنيف ، وهي صور اسلامية ولاشك مخالفة تماما لصورته السابقة التي بينت فراره وانعزاله عن بيئته للعبادة في جزيرة نائية ، وهي الصورة التي تناقلت اليها من التراث العبرى القديم .

● ومن خصائص سيدنا الحضر أنه يحض على الزواج . وهذه الصورة بصمة اسلامية أخرى ولا شك ، وهي على خلاف الصورة العبرية القديمة التي رسمته عزوفا عن الزواج ، وان تزوج فانما يتزوج قسرا ، ثم يفر للعبادة والتبتل والنسك . ان الصورة الاسلامية الجديدة لسيدنا الحضر تجعله وسيطا في زواج عدد من أبطال الحكايات والسير الشعبية ، على الرغم من أنها لم ترسمه متزوجا قط .

صبيح بالأزهر بالقاهرة .

(٣٢) المرجع السابق - ص ١٣٧ - ج ٣ .

(٣٤) سيرة سيف بن ذى يزن - ص ٥٦ - ج ٢ .

(٣١) ابن كثير - « قصص الانبياء » - ص ٤٦١ ، ٤٦٢ .

(٣٢) ألف ليلة وليلة - ص ٢٧٦ ج ٤ - مكتبة محمد على

ففى « حكاية عبد الله بن فاضل عامل البصرة مع أخويه » والتي تقع ضمن حكايات ألف ليلة وليلة نرى سيدنا الخضر يأمر ابنة ملك مدينة الأحجار بأن تتزوج من عبد الله بن فاضل ، كما أنها حينما يراودها أخو زوجها عن نفسها بعد اغراقه فى الماء ترمى بنفسها فيه ، ولكن سيدنا الخضر ينتشلها من الغرق ويجمعها وزوجها المفقود (٣٥) .

وفى سيرة حمزة البهلوان يقف سيدنا الخضر مواسيا بطل السيرة حينما لا يجد مقرا من زواجه من (اسما برى) التى خشى البطل منها أن تمنعه من العودة لبلاده ورؤية أهله . وكانت نظرة سيدنا الخضر لهذا الأمر انه قدر الله ولا بد أن يقع ، وهذا خير البطل لا لشره (٣٦) .

وفى سيرة سيف بن ذى يزن يزوج سيدنا الخضر الملك سيف بالجنية تكرور ، كما يزوج ابنه نصر بالجنية دجوة فى قدرة هائلة عجبية على الجمع فى الزواج بين الانس والجن ، والتى يعبر عن يحدث له ذلك فى المعتقد الشعبي بأنه (مخاوى) .

● ولم يشأ الابداع الثقافى الشعبى أن يرسم سمات « سيدنا الخضر » الا انسانا مثقفا ثقافة غير عادية ، وفصيح اللسان . ويؤكد هذه الفصاحة كل من ابن اياس وراوى سيرة حمزة البهلوان ، والظاهر بيبرس ، والثعلبى ، وابن كثير ، ووهب ابن منبه .

فهو حسن الخط ، بل ويقول الشعر - وان لم يذكر ما هو ذلك الشعر - ويروى الحكم والتعاليم والوصايا ، لا على الناس العاديين وحسب ، بل على من هم من الأنبياء كسيدنا موسى بن عمران عليه السلام .

فمن جملة تلك التعاليم والوصايا التى نسبت لسيدنا الخضر ، والتى مازالت منتشرة عند الوعاظ والمؤدبين : « لا تكن مشاء فى غير حاجة ، وإياك واللحاجة ، ولا تضحك من غير عجب ، ولا تعير الخاطئين بخطاياهم ، وإياك على خطيئتك ، ولا تؤخر عمل اليوم الى الغد » (٣٧) .

وعن ابن عساكر أن رسول الله قال عن وصايا سيدنا الخضر لسيدنا موسى - عليهم السلام -

يا طالب العلم ان القائل أقل ملالة من المستمع فلا تمل جلساءك اذا حدثتهم ، واعلم أن قلبك وعاء فانظر ماذا تحشسو به وعاءك ، واعزف عن الدنيا وانبذها وراءك فانها ليست لك بدار ولا لك فيها محل قرار . وانما جعلت بلغة للعباد والتزود منها ليوم المعاد ، ورض نفسك على الصبر تخلص من الاثم . يا ابن عمران من لا تنتهى من الدنيا نهيمته ، لا تنقضى منها رغبته ، ومن يحقر حاله ويتهم فيما قضى له كيف يكون زاهدا ؟ هل يكف عن الشهوات من غلب عليه هواه ؟ أو ينفعه طلب العلم والجهل قد حواه ؟ أو سعيه الى آخرته وهو مقبل على دنياه ؟ قال ابن عساكر : فتولى الخضر وبقي موسى محزوننا مكروبا يبكى (٣٨) .

ونستطيع أن نلاحظ أن تلك الثقافة التى نسبت لسيدنا الخضر هى ثقافة ذات صياغة صوفية تدعو الى الزهد فى الدنيا لمجابهة شهوات وأدران النفس ، وعلى الرغم من أن تلك الصياغة المغوية تخفى وراءها أصابع أزهريه الا أنها تعود بسيدنا الخضر الى تلك الصورة التى رسمها التراث العبرى القديم له ، ألا وهى العزوف عن متع الحياة الدنيا ، والانكباب على العبادة فى الخلاء .

وحينما يقول سيدنا الخضر لابراهيم الجوراني فى سيرة الظاهر بيبرس : « لله رجال اذا رفعت حوائجها يقضى الله حوائجها » ، فان هذه العبارة التى صيغت بأسلوب بليغ لا يمكننا أن نغفل القصد الذى صيغت من أجله ، وهو اظهار أن لله رجال فى الأرض يلبي لهم سبحانه وتعالى دعواتهم بمجرد أن يدعونه ، لقرب صلتهم به وحبه لهم ، ومنهم بالطبع سيدنا الخضر عليه السلام (٣٩) .

● ولقد رسم الخيال الشعبى بعض قدرات سيدنا الخضر من خلال اجتراره لبعض قدرات الأنبياء والمرسلين . فهو يشبه فى تصرفه - الى حد كبير - لأبى الأنبياء ابراهيم حينما حطم الأصنام

(٣٦) حمزة البهلوان - ص ٢٧٢ ج ٢ .

(٣٨) ابن كثير - « قصص الأنبياء » - ص ٤٥٤ .

(٣٥) ألف ليلة وليلة - ص ٢٨٦ ج ٤ .

(٣٧) الثعلبى - « قصص الأنبياء » - ص ١٢٩ .

(٣٩) سيرة الظاهر بيبرس - ص ٢٤ مجلد ٢ .

وسيدنا موسى حينما حاجى السحرة بعصاته فى احدى حكايات ألف ليلة ولييلة . ففى حكاية « عبد الله بن فاضل عامل البصرة مع أخويه » نرى سيدنا الخضر يذهب الى مدينة الأحجار ليدعو ملكها ورعيته للنطق بالشهادتين وترك عبادة الأصنام ، ويجادلهم ، ويطلب منهم أن يدعون أصنامهم ليغضبوا عليه ، ويدعو هو ربه ليغضب عليهم ، وينتصر سيدنا الخضر عليهم بعد أن صك صنم ملكهم ، ثم يدعو الله أن يمسخهم أحجاراً فيستجاب له (٤٠) .

وقيل أنه لما اجتمع سيدنا موسى وسيدنا الخضر - عليهما السلام - جاء عصفور فأخذ بمنقاره من البحر قطرة ، ثم حط على ورك الخضر ، ثم طار فنظر الخضر الى موسى - عليه السلام - وقال يا نبي الله ، ان هذا العصفور يقول : يا موسى أنت على علم من علم الله علمكه الله لا يعلمه الخضر والخضر على علم من علم الله علمه الله اياه لا تعلمه أنت ، وأنا على علم من علم الله علمنيه الله لا تعلمه أنت ولا الخضر ، وما علمى وعلم الخضر فى علم الله الا كهذه القطرة من هذا البحر (٤١) .

هنا يظهر سيدنا الخضر عارفا بلغة الطيور مثله كمثل سيدنا سليمان بن داود عليهما السلام الذى كان يعرف لغة الطيور والحيوانات . كذلك رأى الخيال الشعبى سيدنا الخضر فى صورة قريبة الشبهه من المسيح « عيسى بن مريم » من حيث احياء الموتى ، وان كان هذا الاحياء لم يكن للانسان .

فعن عبد الله بن المبارك أنه قال : كنت فى غزوة ، فوقع فرسى ميتا . فرأيت رجلا حسن الوجه طيب الرائحة . قال : أتحب أن أترك فرسك ؟ قلت : نعم . فوضع يده على جبهة الفرس حتى انتهى الى مؤخره ، وقال : أقسمت عليك أيتها العلة بعزة عزة الله ، وبعظمة عظمة الله وبجلال جلال الله ، وبقدرة قدرة الله ، وبسلطان

سلطان الله ، وبلا اله الا الله ، وبما جرى به القلم من عند الله ، وبلا حول ولا قوة الا بالله ألا انصرفت . فوثب الفرس قائما باذن الله تعالى .

وأخذ الرجل بركابه ، وقال : اركب . فركبت ، ولحقت بأصحابي . فلما كان من غداة غد ، وظهرنا على عدونا ، فاذا هو بين أيدينا فقلت : أأست صاحبى بالأمس ؟ قال : بلى . فقلت : سألتك بالله تعالى من أنت ؟ فوثب قائما فاهتزت الأرض تحتها خضراء . فقال : أنا الخضر (٤٢) .

● وخصيصة اخضرار الأرض تحت أقدام سيدنا الخضر التى روتها الرواية السابقة هى احدى العلامات المميزة له عند صلاته كما روى الحافظ بن عساكر عن ابن عباس عن النبی (ص) ، وكما روى قبيصة عن الثوري عن منصور عن مجاهد (٤٣) .

وهذه الخصيصة لم يغفلها الراوى الشعبى فى بعض السير ، وان لم يلتزم بأن يكون الاخضرار فى وقت الصلاة فقط ، بل جعله فى أى وقت يكون . ففى سيرة حمزة البهلوان يظهر سيدنا الخضر للأمير حمزة الذى أمضه العطش ، وهو يسير فى صحراء قاحلة ، فيحيل هذا الظهور المفاجئ لسيدنا الخضر رمال تلك الصحراء الى أرض خضراء منزرعة (٤٤) .

وفى سيرة سيف بن ذى يزن يقوم الملك سيف بزيارة جزيرة سيدنا الخضر المسماة باسم « جزيرة الجواهر والبحر الأخضر » ، واستلقت نظره محراب سيدنا الخضر الذى أحاطت بذلك المحراب خضرة به وحده والدنيا كلها بيضاء ، هذا فضلا عن المصلة الخضراء التى يتعبد فيها ، والتى أطلق عليها راوى السيرة صفة « روضة من رياض الجنة » (٤٥) .

وفى بعض حكايات ألف ليلة ولييلة نلمح سيدنا الخضر يقوم بزرع شجرة رمان لابنة الملك التى يعلمها شروط الاسلام الصحيح ، لكى تقتات منها (٤٦) .

(٤٠) ألف ليلة ولييلة - ص ٢٧٦ ج ٤ .

(٤١) شهاب الدين محمد بن أحمد الأبهى - « المستطرف فى كل فن مستظرف » - ص ٣٦ ج ١ .

(٤٢) محمود شلبى - « حياة الخضر » - ص ٢٥ - دار الجليل بيروت ١٩٨٥ .

(٤٣) ابن كثير - « قصص الأنبياء » - ص ٤٥٢ .

(٤٤) سيرة حمزة البهلوان - ص ٢٥٩ مجلد ٢ .

(٤٥) سيرة الملك سيف بن ذى يزن - ص ١٧٩ ج ٢ .

(٤٦) ألف ليلة ولييلة - ص ٧٦ ج ٤ .

واذا كان اخضرار الأرض هو أحد خصائص سيدنا الخضر ، فإنه أيضا ارتبط بالماء ، سواء كان هذا الماء عذبا فراتا أم كان ملحا أجاجا .

فسيدينا الخضر كثيرا ما يحمل الماء لأبطال السير والحكايات الشعبية حينما يظهر لهم ليحييهم من العطش . وفي السيرة الشعبية « حمزة البهلوان » يقدم سيدنا الخضر للأمير حمزة حصاة تقيه من الظمأ اذا ما وضعها تحت لسانه ، بل وتقيه من الجوع كذلك (٤٧) .

ويتعدد ظهور سيدنا الخضر في السير الشعبية وهو يتوضأ من نهر ، وبالماء يحيل سيف الأمير حمزة البهلوان عندما يبلله به الى سيف غير عادى تهايه المردة والجان وتفر منه (٤٨) .

ويرجع وهب بن منبه سبب خلود سيدنا الخضر الى شربة من ماء الحياة كما روى عنه في ذلك في « كتاب التيجان » ، واذا ما فر سيدنا الخضر من أمر الزواج فهو يلجأ الى جزيرة منعزلة يحيط بها الماء من كل حذب وصوب . والعلامة التي أعطيت لكليم الله موسى - على الرغم من أن القرآن ينعته بعبارة (عبد من عبادنا) ولم يفصح عن شخصه بأنه الخضر الا تفسير المفسرين النابع من الموروث العربي القديم - للتعرف على هذا العبد المجهول تحدثت أولا في العثور عليه في مكان ما ، سمي بمجمع البحرين ، واثار حادث غريب هو أن السمكة الملحة التي كان يحملها فتى موسى لابد أن تحيا اثر تسربها في البحر ، على نحو ما ورد في الآية الكريمة : (أرأيت اذ أوينا الى الصخرة فاني نسيت الحوت وما أنسانيه الا الشيطان أن أذكره واتخذ سبيله في البحر عجبا) ، فرد موسى قائلا على الفور : (ذلك ما كنا نبغ) ، ولعل هذا ما دفع بعض المفسرين لأن يوضح طبيعة الماء الذي تسربت اليه السمكة ، أو بالأحرى الحوت ، بقوله : (فسار - أي موسى - حتى جهده السير وانتهى الى

الصخرة والى ذلك الماء ، ماء الحياة ، من شرب منه خلد ولا يقاربه شيء ميت الا حيى . فلما نزلا ومس الحوت الماء حيى (٤٩) .

● ومن قدرات سيدنا الخضر اقتداره على أن يعيد التائبين الى ذوبهم في ملح البرق . ففي حكايات ألف ليلة وليلة نجد في حكاية « حاسب كريم الدين » أن بلوقيا الاسرائيلي الباحث عن نور محمد (ص) يضل الطريق بسبب ذلك البعد الزماني الكبير الذي يفصل بين عصرهما . ولا يستطيع بلوقيا أن يعود الى أهله من رحلته المهلكة الا بعد أن ينتشله سيدنا الخضر من ذلك التيه ، ومن ثم ، يعود بلوقيا في خطوة واحدة حمله بها سيدنا الخضر الى أهله سالما (٥٠) .

والاستغاثة نفسها كانت من الأمير حمزة البهلوان حينما أمضه التعب ، وهو في بلاد كنوز الملك سليمان ، طالبا العون من سيدنا الخضر الذي بشره بقرب رجوعه الى بلاده (٥١) .

وبخطوة واحدة استطاع سيدنا الخضر أن يخطو في سيرة سيف بن ذي يزن بين مدينتين هما « جزيرة البنات » و « أواريز » للقضاء على ملك وعسكر أعداء الملك سيف ، ولإجباره على الدخول في دين الاسلام (٥٢) .

هذه الخطوة الواحدة لسيدنا الخضر تتم في سرعة مذهلة قد تقدر بعشرين سنة للإنسان العادى كما في سيرة سيف بن ذي يزن ، وقد تكون خمسة وتسعين عاما كما في حكاية بلوقيا التي وردت في حكايات ألف ليلة وليلة ، أو خمسين عاما كما في الحكاية نفسها كما وردت في كتاب « بدائع الزهور لابن اياس ، أو خمسمائة عام كما وردت في كتاب « قصص الأنبياء » للثعلبي .

ويتردد ظهور سيدنا الخضر كثيرا من أجل الوقوف بجانب البطل الشعبي في السير والحكايات

(٤٧) سيرة حمزة البهلوان - ص ٢٧٣ مجلد ٢ .

(٤٨) المرجع السابق - ص ٢٦٠ مجلد ٢ .

(٤٩) د. نبيلة ابراهيم - مقالة بعنوان « الانسان والزمن في التراث الشعبي » منشورة بمجلة عالم الفكر - ص ١٦٢ - العدد الرابع ١٩٧٨ - وزارة الاعلام بالكويت .

وقد وردت حكاية بلوقيا في كتابي « قصص الأنبياء » للثعلبي و « بدائع الزهور » لابن اياس .

(٥٠) ألف ليلة وليلة - ص ٧٤ ج ٣ ، (٥١) سيرة حمزة البهلوان - ص ٣٢٨ مجلد ٢ .

(٥٢) سيرة سيف بن ذي يزن - ص ٥٤ ج ٢ .

الشعبية ، أو انقاذه من ضياع أو هلاك يحدق به
أو تيسير عمل له استعصى عليه .

فسيدنا الخضر ينقذ ابراهيم اعوراني من أسد
كاد أن يهنكه بمجرد اشارة اليه فيتأخر عنه ذلك
الأسد في سيرة الظاهر بيبرس وفي السيرة الهلالية
ينقذ الوليد الصغير « أبوزيد الهلالي » من بين يدي
قاطع طريق أراد أن يرميه أرضاً بعد خطفه من
أمه ، ولكن سيدنا الخضر قبل أن يرتطم الوليد
بالأرض يحزمه بحزام وينقذه من الموت
المحقق (٥٤) .

وفي سيرة سيف بن ذي يزن يتعرض بطلها
لمازق متعددة لا ينقذه منها غير سيدنا الخضر . فهو
تارة يتعرض لمشاق الحر والظما في الوادي الأقفر
ذي الحجارة الحامية الوطيس ، وتارة يتعرض للغرق
فيرسل له سيدنا الخضر سمكة تنقذه من الغرق
عند وادي الكلبين وترجعه الى البر سالماً ، وتارة
أخرى حينما انهدمت جدران كنز الملك الهدماد
واشتدت الظلمة على الملك سيف وأولاده وأتباعه ،
فلم يجد أحداً ينقذه غير سيدنا الخضر (٥٥) .

● وقد استطاع الابداع الثقافي الشعبي أن
يسبغ على سيدنا الخضر قدرات جسمانية هائلة
بذلها من أجل الخير والحق ونصرة الضعفاء والمظلومين
من بني البشر .

فحينما باع سيدنا الخضر نفسه في أحد أسواق
بنى اسرائيل ليتصدق بثمنه على محتاج ، طلب
منه مشتره أن ينقل حجارة لا ينقلها الا ستة
أنفار في يوم تام ، فقام وحده ونقلها في ساعة
واحدة ، حيث أمد الله بملك من الملائكة يعاونه
في عمله (٥٦) .

وفي سيرة حمزة البهلوان نجد أن بديع الزمان
- وهو ابن الأمير حمزة البهلوان - لا يعبر السد

المنيع الفاصل بين الإنس والجن الا بمعونة سيده
الخضر الذي أوضح له أن ذلك الفعل المعجز ليس
الا بقوة الله (٥٧) .

وفي السيرة الهلالية نلمح سيدنا الخضر تختاره
خضرة الشريفة بعد محنة شكوك زوجها الأمير رزق
ابن نايل في نسب وليدها (أبي زيد الهلالي)
اليه ، ويؤازرها ، ويقذف الخضر بدبوس لكي
يحدد لها ما تأخذه من أموال زوجها بعد الفراق
- كمادة بنى هلال - فإذا بالدبوس يعبر حدود
المال كلها ، فتصبح الأموال برمتها من نصيبها
بفضل قوة رمية الخضر التي أبعدت الدبوس الى
آخر حدود الاقتسام (٥٨) .

وبالطبع لا يغفل الحكاء الشعبي أن راوى السيرة
أن يؤكد على الصبغة الاسلامية لفعل المعجزة
بمشيئة الله ، بغرض اصفاء الطابع الاسلامي على
شخصية سيدنا الخضر ، بما يأتيه من أعمال
جسدية خارقة ، سواء أكان ذلك عن طريق مساعدة
خارجية بملك من الملائكة مأمور من الله ، أو بقوى
الهية أخرى غير معروفة .

● وإذا كان الخيال الشعبي قد حدد قدرات
جسدية لسيدنا الخضر يعين بها نفسه ، وكذلك
الآخرين ، فانه أضفى عليه أيضاً قدرات سمعية
لمعاونة الآخرين من الناس طالبي الغوث والنجدة
والمساعدة في وقت الشدائد .

لقد صور الابداع الشعبي همزة سيدنا الخضر على
هيئة من يستطيع أن يمسح الكفار أحجاراً في
حكاية عبد الله بن فاضل يالف ليلة وليلة ، كما
انه يستطيع بإشارة من أصبعه أن يسقط الخبال
عن جمع من الرجال مقيدون بالخبال كما فعل في
سيرة سيف بن ذي يزن (٥٩) .

وهو يستطيع بالإشارة دون لمس أن يوقع أرضاً

(٥٣) سيرة الظاهر بيبرس - ص ٢٨٨ مجلد ٢ .

(٥٤) السيرة الهلالية - ص ١٤٢ ج ١ .

(٥٥) سيرة سيف بن ذي يزن - ص ٢٢٧ ج ٤ ، ص ٦٩ ج ٢ ، ص ٢٨٢ ج ٣ .

(٥٦) الشعبي - « قصص الأنبياء » ص ١٢٩ .

(٥٧) سيرة حمزة البهلوان - ص ٢٦٥ - مجلد ٥ .

(٥٨) السيرة الهلالية - ص ١٣٠ ج ١ .

(٥٩) سيرة سيف بن ذي يزن - ص ٩٧ ج ٢ .

بمن يريد أن يفعل به ذلك ، مثلما فعل بالأسطى
عثمان بن الحبلى فى سيرة الظاهر بيبرس (٦٠)

بل يتعدى الأمر أكثر من ذلك . فسيدنا الخضر
يستطيع أن يمنح القوة من عند الله لمن يشاء أن
يعطيه إياها بضمة منه له الى صدره . فحينما ضم
سيدنا الخضر الظاهر بيبرس الى حضنه أعطى الله
لبيبرس قوة ألف بطل فى تلك الضمة (٦١) ،
وكذلك فعل براهيم الحورانى فى سيرة الظاهر
بيبرس نفسها (٦٢) .

ونراه فى سيرة سيف بن ذى يزن بمجرد أن
يمس ظهر الملك نصر بن سيف بن ذى يزن فيمنحه
القوة والشجاعة والبراعة (٦٣) .

وسيدنا الخضر فى الابداع الثقافى الشعبى فوق
انه يمنح القوة الجسدية فانه يمنح قوة حسية
نادرة كزيادة قوة الابصار التى منحها لبراهيم
الحورانى بعد أن كحله بشئ من عنده لكى يكون
نظره صحيحا ، بل وحينما يتفل فى فم ابراهيم
الحورانى ، فانه يجعله لا يخطئ نظره وله تأصيله
عجيبة وأمور غريبة « كما تحدثنا بذلك سيرة
الظاهر بيبرس (٦٤) .

ولقدرات سيدنا الخضر السحرية وسائل
متعددة ، منها قضيب سحرى يستطيع أن يقهر به
المردة والجان ، وسيف من الخشب يرمى بالنوم فى
عيون من شهر فى وجهه (٦٥) .

وفى السيرة الشعبية عنتره بن شداد نرى
جوادا يسكلم عنتره مخبرا إياه بأنه ما هو جواد
يصبح للاعتطاء والطراد ، بل هو ملك من ملوك
الجان الأمجاد ، وكان قد أسر على يد الخضر . عليه
السلام - الذى سلمه الى الملك الاسكندر ، وكان
الخضر قد التقاه عند قلعة بعد أن جرى له معه

حروب متعددة ، وأشرف بسببها على الموت
فحبسه الخضر - عليه السلام - الى أن يأتيه عنتره
ابن شداد ، فيتصرف كيفما شاء فى أمره (٦٦) .

ومجمل هذه الصفات والقدرات والوسائل
السحرية جعلت سيدنا الخضر يخرج - فى التصور
الشعبى - من نطاق الولاية كولى أو عبد صالح اليه
تنسب الكرامات الى أدغال السحر والكهانة ليصبح
عالمه مطابقا لعالم سيدنا سليمان بكل سماته من
جن وسحر ومعجزات تخرج عن حدود البشر .
طبعاً ليس معنى ذلك أن حدود الولاية وكرامتها
انثفت وبعدت عن سيدنا الخضر ، بل هناك
تصورات مشتركة بين الولاية والسحر تداخلت
فى الابداع الثقافى الشعبى .

فإن كانت شخصية سيدنا الخضر فى سيرة
سيف بن ذى يزن تندثر بالسحر أعمالها ، فإنها
فى سيرتى حمزة البهلوان والظاهر بيبرس تندثر
بعباءة أولياء الله الصالحين بما فى قدرتها من
كرامات .

ففى سيرة حمزة البهلوان يصاب الأمير حمزة
فى إحدى قدميه إصابة معجزة ، غير أنه بلمسة
واحدة من يد سيدنا الخضر المباركة للرجل المصابة
أعادت الى الأمير حمزة الصحة والعافية والقوة من
جديد (٦٧) .

وفى سيرة الظاهر بيبرس نرى الخضر عندما
يمس فخذ ابراهيم الحورانى المصابة تصبح سليمة
على الفور من غير مرض ببركة تلك اللمسة
الناجعة الشافية المباركة (٦٨) .

● وشاء الابداع الثقافى أن يضع سيدنا الخضر
فى صورة العالم بالغيب . فهو فى أول لقاء له مع

(٦٠) سيرة الظاهر بيبرس - ص ٢٥٩ مجلد ١ .

(٦١) المرجع السابق - ص ٢٥٩ مجلد ١ .

(٦٢) المرجع السابق - ص ٢٨٨ مجلد ١ .

(٦٣) سيرة سيف بن ذى يزن - ص ١٣١ ج ٣ .

(٦٤) سيرة الظاهر بيبرس - ص ٢٨٨ مجلد ١ ، ص ٢٣ مجلد ٢ .

(٦٥) سيرة سيف بن ذى يزن - ص ٢٤١ ج ٣ .

(٦٦) سيرة عنتره بن شداد - ص ٣٠٥ مجلد ٨ .

(٦٧) سيرة حمزة البهلوان - ص ٢٤٦ مجلد ٢ .

(٦٨) سيرة الظاهر بيبرس - ص ٢٨٨ مجلد ١ .

وخاض من معارك ألامته العربية ، مقبرا عن ضميرها
النقى ، لاعلاء كلمة الحق ، واعلاء شأن دينها
الاسلامى الحنيف .

ولعلنا نستطيع بعد هذا الجولان بين معطيات
الثقافة الشعبية أن نلمح صورة الابداع الثقافى
الشعبى لسيدنا الخضر ومدى ما طرا عليها ، عبر
تراكمات فولكلورية نشأت وترعرعت خلال ثقافات
متضافرة واذا كانت شخصية سيدنا الخضر
تستطيع أن تأتى بالحوارق والمعجزات ، وتحطم
قيود النواميس البشرية والكونية كما وضع ذلك
من صياغة كتاب الثقافة العبرية ، ومن نهلوا
منها ، فان ما طرا من تغيرات على سلوك هذه
الشخصية المحيرة للعقول انها تأتى فى اطار المشيئة
الالهية ، وهى بالطبع بصمة واضحة من بصمات
الثقافة العربية الاسلامية .

واذا جاءت صورة سيدنا الخضر صورة فنية
فى بعض سيحات هذا الخيال الشعبى ، ومسخر
للجن والغفاريت مثل سيدنا سليمان بن داود
- عليهما السلام - فان هذه الصورة لا تخرج فى
مراميها وأهدافها عن أن تدعم أركان الدعوة
الاسلامية .

واذا برز عند كتاب اليهود أثر يوم السبت فى
بعض أفعال سيدنا الخضر من حيث عدم العمل فى
ذلك اليوم المقدس عندهم ، فقد برز كذلك بشكل
قوى وواضح أثر يوم الجمعة فى ظهور سيدنا
الخضر ، واتيانه بالأعمال والأفعال التى تدعو الى
الايمان بالواحد القهار ، كما وردت على لسان
سيدنا الخضر العديد من الآيات القرآنية فى بعض
حكايات ألف ليلة وليلة .

لهذا كله جاء التميز والتمايز لهذه الشخصية
الفذة الفريدة عبر أزمنة قريبة وسخيفة .

الأمير حمزة البهلوان يخبره بأنه الرجل الذى
سيرتفع به شأن العرب فى هذه الأيام ، ويتخلصون
من مظالم الفرس على يديه ، ويذل الدولة
الكرسراوية الى آخر الأيام (٦٩) .

وفى موضع ثان من سيرة حمزة البهلوان نجد
سيدنا الخضر يفشى سر غدو الأمير حمزة البهلوان
اليه ، وهو المسمى باسم « بهران » حيث دهن
جسمه بدهان مالمسم يقيه من شر ضربات الأعداء
له ، الا أن الخضر يدلله على نقطة ضعف عدوه وهى
رأسه التى لم تدهن ، ويمكن عن طريقها أن يصيبه
فى مقتل (٧٠) .

وفى سيرة الظاهر بيبرس نجد سيدنا الخضر
ينصح المقدم ابراهيم الخوراني بأن يقاتل كيفما
شاء ، ويخبره بأنه لن يموت الا على فراشه بعد
مدة طويلة (٧١) .

واذا كانت صورة سيدنا الخضر قد رسمها
الخيال الشعبى بحيث تكشف لأبطال السير
الشعبية طريقهم فى الحياة ، وتنبيههم بما سوف
يحدث لهم من أمور ، وتصدرهم لتبعات النضال
فى سبيل قيم مثل عليا ، فان هذا الخيال الشعبى
قد جعل من الخضر حكيما عليما يعرف متى يطلب
من أبطاله أن يلقوا بالسيف جانبا ، أو يتركوه
الى غير رجعة ، لكى تهدأ الأنفاس المتعبة التى أدت
رسالتها نحو مجتمعها .

وعلى هذا النحو طلب سيدنا الخضر فى ختام
السيرة الشعبية أن يتنحى الملك سيف بن ذى يزن
عن الملك لابنه « مصر » ، واتخاذ سبيل العبادة
والتمسك بعبدا عن أهين الناس ، فى مكان منعزل
خلف قلعة الجبل ، واستبدال اسمه الى اسم
« الجيوشى » كناية عما جهز وحارب بالجيوش

(٦٩) سيرة حمزة البهلوان - ص ٣٤ مجلد ١ .

(٧٠) المرجع السابق - ص ٢١٨ مجلد ٥ .

(٧١) سيرة الظاهر بيبرس - ص ٢٣ مجلد ٢ ، ص ٢٨٨ مجلد ٢ .



مكتبة الفنون الشعبية



معاناة وارث

تأليف: أحمد محمد عبد الرحيم

عرض وتحليل: عدلى محمد ابراهيم

الكتاب الذى نعرضه فى هذا العدد من مجلة الفنون الشعبية هو كتاب « معاناة وارث » للباحث الأديب أحمد محمد عبد الرحيم الذى يعمل بمركز دراسات الفنون الشعبية ، وهو من أحدث الكتب التى صدرت فى مجال الماثورات الشعبية ، اذ صدر فى النصف الأخير من شهر ديسمبر ١٩٨٧ ، وقد وضعت كلمة أو مصطلح الماثورات الشعبية على الغلاف وذلك لبيان أن هذا الكتاب ليس مجموعة قصصية أو رواية طويلة - كما قد توهم بذلك صورة الغلاف - ومنذ البداية نقول ان هذا الكتاب بما تضمنه من مواد الماثور الشعبى وعرضها بأسلوب أدبى فصيح واحتوائه فى طياته آراء المؤلف كباحث فى الماثورات الشعبية يعتبر إضافة الى ما صدر فى هذا المجال من أعمال تتناول ماثوراتنا الشعبية ، وقد قدم لهذا الكتاب أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس مؤكدا على أهمية هذا العمل ومعرفا بالمادة التى تضمنها الكتاب . . « وهذه القصص ، وان كانت تختلف عن الجنس الفنى الحديث المعروف باسم (القصة) الا أنها قادت على الاستلهام المباشر من ناحية ، وعلى تقديم التراث الشعبى للجماهير من ناحية أخرى » .

يونس فى المقدمة - « انما هو محصلة كل الأفكار والخبرات والتجارب التى حصلها ولا يزال يحصلها الانسان ، وأنها تكشف عن انسانية الانسان من ناحية ، وعن هويته الوطنية والقومية من ناحية أخرى » .

ومن الأشياء التى لا خلاف عليها بين الدارسين هو أن الماثور الشعبى محصلة خبرة وتجارب وابداع الانسان ، وهى ظاهرة ثقافية بالمعنى الواسع لها تواصلها واستمراريتها فالماثور الشعبى - كما ذكر الأستاذ الدكتور عبد الحميد

وعندما نقرأ هذا الكتاب سوف نتبين بكل وضوح كيف أن الموضوعات الخمس التي تضمنها انما تؤكد انسانية الانسان حتى ولو كان « نص نصيص » ، وكذلك القدرة الابداعية الكامنة في العقلية الشعبية والتي تمثلت في « تكوين » الجوانب المختلفة من المأثورات ، والهوية الوطنية التي تمثلت في « تحديث » و « تقليد » وفيهما تعبير عن الأصالة والحرص على استمرارية القيم التي أوجدها المجتمع لنفسه . منذ البداية علينا أن نوضح أن هناك عددا من الطرق التي من خلالها يمكن للباحث أن يتناول مادة المأثور الشعبي : من ذلك تقديم النصوص كما يرويها الرواة دون تحريف أو زيادة أو حذف ، كما هي بنصها وكلماتها مع مقدمة عنها ، ومن ذلك أيضا أن يعرض الباحث مادته كما جمعها مضيفا اليها الدراسة والتحليل والمقارنة ، كل ذلك يتم بشكل مباشر وصريح ويهدف أساسا الى التعريف بالمادة التي تم جمعها ميدانيا وما يمكن أن يقوله الباحث حول هذه المادة ، وفي هاتين الحالتين لا يتدخل الأديب أو الفنان فيما يقدمه ، من استخدامه لدراته الأدبية والفنية ، ومن الأساليب التي لها وجودها في مجال المأثور الشعبي هو « الاستلهام » ومعنى ذلك أن مادة المأثور الشعبي هي الخاصة التي يعتمد عليها الأديب أو الفنان في ابداعه الجديد ، وسواء أكان هذا العمل يحافظ على عناصر المادة الشعبية أو يأخذ منها القليل فان ذلك يرتبط بأسلوب وهدف كل فنان وكل أديب . فهي حالات فردية ويصبح العمل المبدع اضافة الى رصيد الفنان أو الى رصيد الأديب دون التقليل من شأن جذوره الشعبية .

وفي العمل الذي نعرض له أراد الباحث أن يستخدم مقدرته الروائية في أن يخلق شخصية كل من « واث » « ومبدع » ، ومن خلال هذين الشخصين يتم عرض النصوص وآراء الباحث ووجهة نظره على لسان كل من « واث » « ومبدع » ، كذلك يجدر القول بأن هاتين الشخصيتين لهما وجودهما في حياتنا ، فهناك الشخصية المتميزة بمعرفة المأثور الشعبي والقادرة على الرواية الممتازة ، وكذلك المجددة فيه مع المحافظة على جذوره وأصالته ، وهناك الشخصية المتلقية المصاحبة لهذا الفنان المبدع الذي يعطى

فوارث ومبدع » عبارة عن تواصل الأجيال ومن ثم تواصل وتواجد ونمو وتغير في المأثور الشعبي . والصياغة لهذه النصوص والحديث والحوار حول « التقاليد » « والتحديث » قد تم في لغة عربية فصيحة بسيطة ، وهي لغة سلسلة سهلة تقترب كثيرا من أسلوب الحديث العادي ومصدر ذلك هو قرب الكاتب من المضمون الذي يتكلم عنه أو الذي يريد توصيله . ومع ذلك فان القول بأن الباحث قد استلهم هذا العمل من المأثور الشعبي لا بد وأن يؤخذ بشيء من الحذر ، فعملية الاستلهام ينتج عنها عملا فنيا أو أدبيا له مواصفات وصياغة جديدة ، وعندما نستعرض مدة الكتاب نجد أن المضمون الأصلي للمأثور الشعبي قد بقي كما هو دون حذف أو اضافة اللهم الا الأسلوب والحوار بين « واث » « ومبدع » كما تواجدت أفكار وآراء الباحث التي تقترب من التعليق المباشر على مضمون النص ، وإذا ما اعتبرنا أن إعادة صياغة النص الأدبي الشعبي أي أسلوب فصيح يعد استلهاما فاننا بذلك نوسع كثيرا من دائرة هذا المصطلح ، ويمكننا القول ان مادة المأثور الشعبي في هذا الكتاب قد بقي مضمونها كما هو ، والذي أضيف هو الصياغة وأسلوب الحوار بين « واث ومبدع » كما تخلل ذلك وجهة نظر الباحث على لسان هذين الشخصين .

وربما نتساءل لماذا لم يقدم الباحث مادته من المأثورات الشعبية في شكلها المتعارف عليه أي دون إعادة صياغة أو حوار وهو الذي يعرف أهمية ذلك من خلال عمله بمركز دراسات الفنون الشعبية ، وكان في مقدوره أن يقول ما يريد قوله كباحث متعامل مع هذه النصوص ؟ الذي أعرفه أن للباحث مقدرة أدبية وله بعض المحاولات في هذا المجال ، ربما أراد استغلالها في تقديم نوع من التشويق في العرض وتوسيع دائرة المتعاملين مع هذا الكتاب من خلال اللمسة الأدبية في الأسلوب .

يتضمن كتاب « معاناة واث » خمسة موضوعات : « تكوين » ، « تقليد » ، « تحقيق » ، « تحديث » ، « معاناة واث » .

● **الموضوع الأول :** « تكوين » مضمونه الاساسي هو حكاية « نص نصيص » ، وهي من

الحكايات الشعبية المصرية التي لها درجة عالية من الشيوع والانتشار ، « وارث » هنا كمكون لهذه الحكاية .

● **الموضوع الثنى :** « تقليد » وهو رسم صورة لما عليه عادات وتقاليد الزواج وملاحظات « وارث » حول التجديد الذي يقترحه في هذه العادات لتكون أكثر ملاءمة للعصر .

★ **الموضوع الثالث :** « تحقيق » عن مولد ونشأة أبي زيد الهلالي .

● **الموضوع الرابع :** « تحديث » وهو النقلة المفاجئة والتغيير الشامل دون مراعاة الموروث .

● **الموضوع الخامس :** « معاناة وارث » وهي التي تحمل عنوان الكتاب .

وقبل أن نعرض لهذه الموضوعات علينا بالتعرف على شخصية كل من « وارث ومبدع » فنان تجده في كل زمان ومكان ، تعرفه ولا تنكره ، ففي بداية موضوع « معاناة وارث » يقول المؤلف هو يعرفك ويجد نفسه فيك ، فد تنجأه أحيانا لانشغالك بأمور تلهيك عنه ، ولكنه لا يقدر ان يبعد عنك ، فهو يستمد منه وابداعه منك . أنت مجتمعه وبيئته وثقافته يخرج منها بنفسه وابداعه فهو وارث لكل ثقافتك وعاداتك ومعتقداتك ، انه انسان متفوق ، مبدع زاد ايمانه بنفسه وقدراته ص ١٢٣ .

هذه هي مواصفات الراوى والمبدع الشعبي
كما يراها الباحث ، ولكنها جاءت في صياغة أدبية واضحة وسهلة . وعن مبدع يقول : « وكان مبدع بدوره مبهورا بمعلمه وحب الناس له ، فهو يرى أن حب الناس له اعتراف بابداعه وخلقه الفني ، وبالتالي فهو اعجاب به شخصيا فهو صبيه ومساعدته ، ومشاركه في كل ابداع ، ويعتبر نفسه أيضا وريثا له - أو على الأقل - سيصبح في يوم من الأيام « وارثا » مثله ومعلما يشار له بالبنان ص ١١ » .

ووارث في ابداعه وروايته لا يعمل في فراغ أو من فراغ « فهو مبدع كل لوازمهم ومنشأتهم وهو يعترف لولا تأثيرهم ومخزونه منهم ما توصل الى

شيء أصبح ذات قيمة ص ١١ » . فهناك المجتمع بظواهره وثقافته ووارث المتمكن من هذه الثقافة والة در على توصيلها والاضافة اليها ، وهناك مبدع المتلقى الأمين الملازم « لمعلمه » وارث . هذه العوامل الثلاثة هي التي تؤلف الماثور الشعبي من حيث المنبع والأصالة والتواصل .

وفي القصة التي نتكئ عن « نص نصيص »
يحاول الباحث أن يقول شيئا من حيث طريقة تأليف مثل هذه القصص ، اى أن استخدامه كلمة « تكوين » هي محاولة للكشف عن الطريقة التي يتم من خلالها تأليف أو ابداع « الحكاية الشعبية » ، فوارث ومبدع وهما في طريقتيها الى « السوق » للبيع والشراء عن طريق المفاضلة ، والكل يعرفهما لما لهما من مكانة عالية بينهم ، وفي طريق العودة يرى وارث « نص نصيص » واحونه وجديه (أبو صفاره) ، ومن هنا يعود وارث الى مجلسه المعهود ويبدأ في « تدوين » القصة او بحكاية الشعبيه ، ومن خلال احوار بين كل من وارث ومبدع حاول المؤلف أن يضع على لسانيهما افكاره ووجهه نظره حول المعنى والهدف من الحكاية التي يروونها فيقول : « أعلم انكم تسخرون مني وتستهيئون بي لصغر حجمي . وأنا أستهيئ بكم لصغر عقولكم وثقافتكم تفكيركم ، وقلة حيلتكم ، سموا الى سباق بيننا أنتم بخيولكم وأنا بجديي (أبو صفارة) ومن يفز يكن علينا صاحب الكلمة نظيعه ولكن له بمثابة الرعيه لراعيها ص ٢١ » . هذا ما ورد على لسان (نص نصيص) ولكن يعود المؤلف ويقول على لسان وارث : « لقد كسان لنص نصيص هدف أو أكثر من هدف . أول

هذه الأهداف هو اجبار اخوته الستة على احترام مشاعره ، وأن ضعف قوته الجسمانية وضآلتها لا تنقص من قدره كبشر مثلهم ، وثاني هذه الأهداف رسالة يريد تحقيقها وهي محاربته للشر سواء من داخل الانسان أو من خارجه والقضاء عليه ان أمكن ، والشر الخارجى هنا يتمثل في الفولة التي تقضى على بنى البشر ص ٣٠ » . والحكاية في أساسها دعوة الى أنه بواسطة التكاتف والتعاون والاخلاص يمكن القضاء على مصدر الشر ، وهو في هذه الحكاية يتمثل في الغولة وابنتها . وهي دعوة صريحة الى الاتحاد ، وعدم تقدير الأشخاص بناء على الشكل دون المحتوى .

وتطور أحداث الحدوتة يؤكد وجهات نظرتي
« نص نصيص » التي جاءت على لسان وارت
أحيانا ولديها في النهاية هي ما يريد بوجه الموقف
فبدلا من العول والتحليل المباشر للنص يمزج
المؤلف بين الرواية والتحليل والتعليق على لسان
الراوي المبدع الذي يعوم (بتكوين) الحداية
الشعبية ، وينتهي الحكاية بانتصار « نص نصيص »
وأخوته وهزيمة الغولة وابنتها شر هزيمة ، وبعد
أن يستمع (مبدع) الى معلمه وارث يقول :
« سأرويها للناس .. وهم من بعدى يكونون رواة
لها .. سأضيف عليها وأبدع ، وهم من بعدى
سيضيفون ، لا تقلق يا سيدي فإن عملك سوف
يشاع بين الناس ويتناقلونه على مر الأجيال
ص ٣٤ » . هذا هو قول (مبدع) عندما استمع
وشارك في « تكوين » حدوتة « نص نصيص » ،
وطبعا أراد المؤلف أن يقرب لنا الأسلوب أو
الظروف التي من خلالها يمكن أن « تكون » حكاية
شعبية مع التأكيد على أهمية الهدف من هذا
« التكوين » من خلال الربط بين تطور الأحداث
والهدف من متابعتها ، مع الوعد الأكيد من مبدع
أنه سوف يحافظ أو يحفظ هذا النص ويكون
راويها آمينا له وأن غيره كثير من الناس سوف
يحفظونه ويروونه ويتأملون محتواه ومدلوله
وهدفه .

● والموضوع الثاني في هذا الكتاب

« تقليد » عبارة عن محاولة للتعامل مع مادة
العادات والتقاليد المتصلة بالزواج ، وواضح أن
الحديث يتصل بالريف أو بالقرية دون الإشارة
الى تحديد المكان ، وبغض النظر عن عدم تحديد
المكان أو الزمان فإن تقاليد الزواج في المجتمع
المصري تتشابه الى حد بعيد على الأقل في إطارها
العام أو في عناصرها الأساسية .. وفي بداية
هذا الموضوع يحاول المؤلف أن يخلق موضوعا
مناسبا يمهّد به للحديث بين كل من « وارث
ومبدع » حول ما يتصل بالعادات الخاصة
بالزواج وموقفهما حيالها ، وهنا يختلف العرض
عما اذا كان المؤلف يقدم لنا مادة بحثية مجموعة
ميدانيسا . وفي البداية نجد أن « مبدع »
يعاني من حالة ارهاق وتوتر وقلق شديد ،
وذلك لوقوعه في « الحب » .. ويقص مبدع
حكايته مع فتاة البئر وكيف أنه أحبها حبا
ملك عليه شغاف قلبه ، وهنا تأتي عبارة الحب

كبداية لموضوع تقاليد الزواج وكيف ذلك والحب
بين ابنتي والعنة « عيب » ، وهذه المقدمة أو المناخ
أو الموقف أراد به المؤلف تهيئة الظروف للرواية أو
للحديث عن عادات وتقاليد الزواج ، وفي
استعراض هذه التقاليد نجد المزج بين ما هو
موجود فعلا من تقاليد ووجهة نظر « وارث » في
تغييره الى ما هو أكثر ملاءمة لظروف الاجتماعية
والثقافية التي يمر بها المجتمع في الوقت الحاضر .
ومرة أخرى - يعود المؤلف الى تأكيد وبيان
شخصية « وارث » فعنه يقول « هو سيد المعرفة
في هذا الزمان ، وهو وارث الذي ورث العلوم
والعرفة من مخزون الكافة ، هو وارث لغتهم
وحكمتهم وعلمهم وهو الطبيب لكل داء ص ٣٨ » .
ولكنه مجدد فيه ويأتي ذلك واضحا في قوله لمبدع

وارث ليس حافظا فقط للموروث الشعبي
« لقد تطرق الى فكرى تقليد يتبع المراحل الزواج
المختلفة ، .. تعالى بجانبى لنحدث فيه معا
ونحققه ولتأخذ الأجيال التي نعيش معها والأجيال
القادمة كعادة وتقليد ص ٤٢ » . هذه العبارة
انما تدل على أن وارث يضع تعديلات وتغييرات
في الموروث الشعبي سواء كان ذلك لجيله الذي
يعاصره أو للأجيال التي تأتي في المستقبل ،
وأحيانا ينظر وارث الى المستقبل نظرة ملؤها
الحوف على هذه التقاليد فيقول :

« سوف يأتي يوم تنحطم فيه كل العادات
والتقاليد ، لكننا اليوم نضع تقليدا أو ننظم تقليدا
يتبع لحاضرنا وغدنا القريب ، أما الغد البعيد فإن
التقدم المادي سوف يحطم كل تقليد ويصبح الناس
في دوامة من التغير كل يوم ص ٤٧ » .

وبالرغم من مخاوف « وارث » على مستقبل
العادات والتقاليد وتنبيهه أن التقدم المادي سوف
يحطم كل شيء الا أنه يبذل قصارى جهده لاحتاد
التغير الواعي الذي لا يبعد عن الأصالة والقيم التي
يتضمنها المأثور الشعبي ، وفي ذلك يقول
« وارث » مخاطبا « مبدع » : « لا تنس فأنت
ناقل عني ، ومنك تنتقل موروثات اكتسبناها من
مخزون الناس كافة .. نحن نحدد الأشياء من
مخزونهم ثم نخرجها في إطار معين ليتناقلها الناس
بدورهم ويكتشفوا منها ابداعا جديدا .. وهكذا
تتطور الأشياء يا مبدع ص ٥٤ » .

فإذا كان « وارث » في الموضوع الأول
« تكوين » يؤكد امكانياته الابداعية في تأليف

وتكوين الحكاية الشعبية فإنه في « تقليد » يجعل من نفسه ناقدا لما عليه العادات والتقاليد ومثيرا للتجديد الذي يقترحه في هذا المجال ومحذرا من التطور الذي سوف يحدث في المستقبل وربما يحطم كل عادة وكل تقليد . وفي كل ذلك يجد (صبية) مبدع معاونا له في التأليف والتجديد والحفظ والنقل وعلاوة على ذلك الإعجاب والاخلاص والانتماء الى « وارث » الذي يمثل المأثور الشعبي في مجمله .

● الموضوع الثالث : « تحقيق » عن مولد

ونشأة أبى زيد الهلالي ، « وارث » في هذا الموقف راوى سيرة شعبية . فهو كما قال المؤلف متعدد المواهب قادر على رواية وصياغة كافه أنواع المأثور الشعبي ، وفي هذا التحقيق يبدأ المؤلف بعرض الموقف الذي كانت تتم فيه رواية السيرة الشعبية من حيث تهيئة الزمان والمكان وكذلك تواجد جمهور المتلقين الذين يرغبون في معرفة قصة ميلاد أبى زيد الهلالي ٠٠ وقد اعتمد الكاتب على طبعة بيروت من كتاب « سيرة بنى هلال الكبرى » فهي مادة ليست مجموعة ميدانيا كما هو الحال بالنسبة للموضوع الأول والثاني ، ولكنها مادة مستقاة من مصدر « مطبوع » ويمكن القول ان الكاتب حاول أن يعدد أو ينوع من مصادر عمله ، فاعتمد على النص المدون أو المطبوع لمقدمة أو لميلاد « أبى زيد الهلالي » ومن المعروف أن الكثير من الأعمال المتصلة بالسيرة الشعبية عموما تعتمد أساسا على نصوص شفاهية أو مجموعة ميدانيا ٠٠ وفي « تحقيق » يوظف المؤلف وارث كراوى للسيرة أو كشاعر ربابة يحكى لجمهوره عن ميلاد « أبى زيد » وما لقيه وأمه « خضرة الشريفة » من عنث وطرده من القبيلة ، وكيف تحققت رغبة الأم عندما تمت أن يكون المولود شجاعا ، وفي الوقت ذاته رأت « غرابا » يغير على غيره من « الغربان » بشجاعة وجسارة فتمنت أن يأتى مولودها فى شجاعته حتى وإن جاء فى سمرته ، وجاء المولود فعلا فى سمره الغراب مما جلب عليها الشقاء والطرده من القبيلة ، وتلجأ بوليدها الى قبيلة « الزحلان » ٠٠ ودون الدخول فى تفاصيل هذا « التحقيق » فإن المؤلف أراد أن يقدم النص من خلال التعليق الذى عودنا عليه « وارث » وكما فعل فى « تقليد » ، وميلاد أبى زيد الهلالي يضمن الكثير من المعاني والمعتقدات

فهو يقوم أصلا على « تحقيق » أمنية الأم وهى حامل ، فهى ترى « الغراب » الشجاع الذى يهزم كل « الغربان » . وتصبح أمنيته حقيقة ، كما ذكرنا من قبل ، وفى هذا التحقيق نجد أن المؤلف يسرد لنا دور كل شخصية من الشخصيات التى لعبت دورا مهما ، والتحقيق يبدأ بالاتهام وينتهى بالبراءة وظهور الحقيقة جلية واضحة ، فنجد « سرحان » النحاقد على خضرة الشريفة التى كانت يرغب فى زواجها قبل أن تتزوج من « رزق » فيشئ بها عند زوجها « رزق » عندما تضع مولودها الذى أسمته « بركات » والذى جاء أسمر اللون ، مما جعل رزق يشك فى أمر خضرة الشريفة وأن « بركات » - المولود الجديد - ليس ابنه لانه أسمر اللون ، فالخيانة والحقد تمثل فى شخص « سرحان » ومن ناحية أخرى فإن هذا التحقيق يظهر جانباً مهما من طباع وسلوك العرب وهو النخوة والشجاعة والنجدة والكرم وقد تمثل ذلك فى شخصية « الزحلان » الذى قدم كل المعونه والاغاثة والحماية لخضرة الشريفة وابنتها « بركات » الذى سمى فيما بعد باسم « أبو زيد الهلالي » ٠٠ وتأتى المقابلة بين الأب والابن فى شكل مبارزة تتكشف من خلالها الحقيقة وبراءة « خضرة الشريفة » وظهور بركات كأفرس الفرسان ، ومن تلك اللحظة أطلق عليه اسم « أبو زيد » .

وفى هذا التحقيق يحاول المؤلف أن يظهر براعة الراوى وهو « وارث » فى اظهار حقيقة المأثور الشعبي وما يمكن أن يتضمنه من عناصر درامية لها مدلولها ومعناها .

الموضوع الرابع وهو « تحديث » : وفيه

يتحدث المؤلف عن التطور المفساجى السريع فى بعض نواحي المأثور الشعبي فى القرية المصرية ٠٠ ويقصد المؤلف من كلمة « تحديث » الطفرة المفاجئة أو النقلة الى شئ جديد دون أن يستمد جذوره من المأثور الشعبي الأصيل ٠٠ وهنا يوضح لنا المؤلف موقف « وارث » من هذا التحديث بقوله : « رفض وارث أن يمد أسلاك الكهرباء ومواسير المياه الى محرابه الفنى ويجدد فى بنائه وفضل أن يحافظ على مآثوراته التى نقلها من مخزون الكافة من كل تحديث ، وإذا كان وارث يؤمن بالتطوير وتغيير العادة وتهذيب المعتقد بالتنوير والعلم ، الا أنه ضد تحديث الأشياء كما لو كانت أشبه بالطفرة أو النقلة دون تمهيد واستعداد ص ١٠١ » .

ولمناقشة هذا الموضوع اتخذ المؤلف من موضوع « المندرة » أو « المنصرة » كظاهرة يدور حولها الحديث ، « والمندرة » هي مكان للتجمع واحياء المناسبات الاجتماعية التي تهم العائلة « الكبيرة » أو « البدنة » ، فالمندرة رمز لوحدة العائلة ، وهو الرمز الباقي بالرغم من تفتت العائلة الكبيرة الى أسر صغيرة وهجرة البعض منها الى مناطق أخرى ، ووارث حزين على ما جرى « للمندرة » من تحديث سواء من حيث تحديث البناء أو الأثاث أو المفروشات فيقول : « ان الأثاثات والمفروشات التي أريد بها تجهيز « المندرة » قد تصلح في المدن الكبيرة ولكنها لا تصلح من وجهة نظري في القرى ، ولأن الموروثات لابد أن يبقى لها وجود متميز فالأمة من غير موروث ومأثور أمة ليس لها جذور وأصول ، والمدينة لا تقدر على صيانة المأثورات كما تقدر القرية ، فالقرية صاحبة المأثور الأول وعليها واجب الحفاظ عليه ص ١٠٣ . هذا بالتحديد هو موقف الباحث أو المؤلف وضعه على لسان « وارث » وملخص القول ان التحديث دون أخذ الموروث أو المأثور في الاعتبار يعتبر من الأشياء المرفوضة في نظر كل من « المؤلف » و « وارث » ، ونحن هنا لا نناقش المؤلف في مقولته حول القرية والمدينة فيما يتصل بالحفاظ على المأثور الشعبي ، والرأي أن كلا من القرية والمدينة يحافظ على المأثور الشعبي وليس بالضرورة دائما أن تكون محافظة القرية أكثر من محافظة المدينة .

بعد ذلك يعرض الباحث تفصيلا لوظائف

« المندرة » أو أنواع المأثورات الشعبية التي يكون لها النصيب الأكبر من الممارسة في « المندرة » ، ومن ذلك يذكر الضيافة والاحتفال بالأعياد وسهرات شهر رمضان والعزاء . ويعطى موضوع العزاء اهتماما خاصا بموضوع « الوفاة » ومنها تأدية واجبات العزاء . وخلال موضوع « التحديث » يناقش المؤلف - على لسان وارث - ما يتصل « بالشكل والجوهر » ففي رأيه أن التغيير في الشكل مع بقاء الجوهر يحدث نوعا من الصراع يقول وارث : « الناس مبهورون بالتحديث ، وعندما يفقدون تجددهم في صراع رهيب بين الشكل والجوهر ص ١٠٤ » . ووارث مع التغيير والتطوير كما رأينا في « تقليد » ولكنه في « تحديث » له وجهة نظر أخرى فهو يرفضه لكونه

بعدا مفاجئا عن أصول وجذور المأثور الشعبي . « أما التحديث أو النقلة المفاجئة والتغيير الشامل دون مراعاة لموروث ، أو تحديث الانسان نفسه في داخله ومعتقداته وعلمه ومعرفته فهو أمر لا يقبله أو يعترف به أو يقره ، فقد تشتت شمل العائلة الكبيرة في بنيتها الأساسية بعد أن كانت وحدة واحدة في عاداتها وسلوكها وقيمها ووحدتها الاقتصادية والاجتماعية ص ١٠١ » . والتحديث في « المندرة » كان من أثره التحديث في العادات والسلوك ومظاهر أخرى من المأثورات الشعبية ويبدو الحزن على « وارث » عندما يخاطب « مبدع » قائلا : « تصور يا مبدع يريد الناس أن يتناسوا ما ألفوه ويتركوا ارث الآباء والأجداد تحت اسم التحديث والتغيير الجذري الشامل ، اننى حزين رغم ايماني بتطوير الأشياء ص ١٠٤ » . وبالرغم من هذا الحزن الشديد الذى ينتاب « وارث » من جراء التحديث الا أنه يوجد نوعا من التوازن بين الموروث والحديث فيقدم نوعا من المزج بين الشكل الجديد والموروث وتأتى هذه الفكرة من الناس أنفسهم فنجد « مبدع » يوجه كلامه الى « وارث » يعرض هذه الفكرة الجديدة : « لقد توصلنا الى أمر فاتفق عليه « يا وارث » . المندرة ستمبنى بالحراسانات والحديد ولكنها ستأخذ الشكل العام الذى بنيت له لنا ، ستنار بالكهرباء ولكن الفانوس والكلوب باقيان بها ، ستزود بالماء ولكن الزير والقلل لها مكان بها ، ستغرش بالسجاجيد ولكن الاكلمة والحصر بجوارها ص ١٢٠ » .

وهكذا نرى كيف تم هذا التوازن بين الحديث والموروث وهو حل قدمه الناس الى وارث مع وعد منهم بالمحافظة على شكل وتقسيم « المندرة » ، فهي الرمز الباقي لوحدة العائلة . ومن الملاحظ أن المجتمع المصرى يمر بمرحلة سريعة من التغيير وربما يكون التحديث أحد العوامل التى لها تأثيرها الشديد على بقاء ووظيفة المأثور في مجتمع متغير ، ولكن وارث حزين بالنسبة لما آل اليه المأثور الشعبى فى ظل ما أسماه « بالتحديث » ، بينما كان وارث سعيدا بما حققه فى « تكوين » راضيا عما يريد من تغيير فى « تقليد » مظهره قدرته فى « تحقيق » ومظهره أسفاه فى « تحديث » .

الموضوع الخامس : « معاناة وارث » ،

قد تكلمنا كثيرا عن وارث وصبيه مبدع وحاولنا توضيح شخصية ودور كل منهما فيما يتصل بالمأثور الشعبي ، وفي معاناة وارث تتجلى المعاناة والحزن والأسف على ما آل اليه حال المأثور الشعبي سواء بين يديه أو عند المجتمع أو الدارسين وبعد أن يحدد لنا المؤلف ملامح وعبقرية وارث بقوله : « عندما تراه تعرفه على الفور فقد يكون انسانا بسيطا مثلنا ، يرتدى زيه الوطني ، وقد يزيد عليه بأن يطلق لحينه وشاربه أو يطلق شعر رأسه أو لا يهتم بزيه ونظافته ، يزيد عنا في شراسته لشرب الدخان بكل أنواعه وأشكاله وفي شرب الحشيش ان وجد ص ١٢٣ » . كما يشير المؤلف أيضا الى أن هذا الانسان ليس شخصا بعينه فهو موجود في كل زمان ومكان وهو متفوق ومبدع . ووارث في النهاية تتضخم ذاته . . « فهو ينفخ أنفاسه فيملاً الدخان أرجاء المكان الواسع الذي يعرض فيه ابداعاته من الموروثات وهو ينظر اليها في تيه وفخر . . فهو وحده صاحب كل ابداع وكل خلق ص ١٢٤ » . واذا كان وارث قد وصل الى هذا الحد من تضخم الذات فان مبدع يتطلع الى هذا اليوم الذي تصبح له فيه ذاتا على قدر ضخامة ذات معلمه وارث . . في ذلك يقول المؤلف : « ومبدع ينظر اليه في اعجاب وحب ، فهو وريثه حين يجلس على الأريكة التي يجلس عليها وحده بعد أن يرث عنه فنه وابداعه ، وقد يأخذ عنه غروره وكبرياءه واحساسه بأنه فائق مستوى البشر ص ١٢٧ » . ويزداد غرور وارث الى أن يقول « أنا فقط ، أنا فقط » . كما أن وارث هو من الذين لديهم القدرة على الابداع فان فريقا من الدارسين يتفرغون لدراسة ما يبدعه من المأثورات الشعبية وهؤلاء الدارسون مراتب ومراكز كما هو الحال في عملية الابداع الشعبي وفي ذلك يقول المؤلف : « فيونس هو كبيرهم . . ولكنه أكثرهم تواضعا ورقة . . هو يحاول أن يعلمهم ويأخذون عنه ص ١٢٧ » . فالأستاذ الدارس يعلم كما يعلم وارث ابداعاته لصبيه مبدع ، ثم يستعرض انشغال الدارسين ببعض الأمور الجانبية التي لا تخدم قضية المأثورات الشعبية ، من ذلك المثال الخيالي الذي أورده وهو العروس ذات

الأصابع الست في يد والأربعة أصابع في اليد الثانية هو رمز البعد عن واقع المأثور الشعبي والتلهي ببعض القضايا التي لا طائل من وراء مناقشتها ، كما يعرض من خلال ذلك لموضوع « التلقائية » وذلك بمناقشة بين وارث ومبدع فيما يتصل بأصابع أيدي عروسة المولد . . وفي النهاية : « كان كل شيء هادئا في مجمع الفن . . وارث في حالة نوم عميق لا يحرك ساكنا ومبدع يشغل نفسه في وضع لمسات أخيرة للتحديث الذي أحدثه في عروسة المولد ، ويتذكر معلمه لقد زاد الحد في نومه ص ١٣٤ » .

ولكن وارث لم يصح هذه المرة وظن مبدع أنه على وشك الموت فيقول :

« هل انتهى حقا ومن يرثه ؟ أنا ! أنا . . مازلت صبيا . . هو الأسطى ص ١٣٥ » .

وبعد ذلك العرض السريع لكاتب « معاناة وارث : للكاتب أحمد عبد الرحيم نجد أن المؤلف قد وفق في تقديم هذه الموضوعات الخمس التي يتألف منها الكتاب في أسلوب مشوق فصيح يتميز بالمسافة والوضوح ، وقد أخذ مادته من المأثور الشعبي وهيا لنصوصه ومعلوماته جوا من الحوار بين الشخصيتين اللتين ابتدعهما للدلالة على تواصل المأثور الشعبي عبر « وارث ومبدع » - المعلم والصبي - وكما ذكرنا في هذا العرض فان المؤلف له اهتمامات أدبية من حيث تأليف القصص القصيرة والرواية ، وقد استفاد من هذه المقدرة في تهيئة جو روائي يشد القارئ ويحببه في مواصلة القراءة الى النهاية ، وقد استخدم الباحث وارث كوسيلة لبث أفكاره وتعليقاته وتحليلاته التي أوضحناها في موقعها وهذا لا يتنافى مع أهمية وجود أمثال وارث في ابداع ونقل المأثور الشعبي ، وقد وضع التعليق والرأي بشكل ظاهر في تقليد وتحديث ومعاناة وارث وان لم يندم في بقية الموضوعات ، وهذا ليس بغريب ذلك أن المؤلف هو بالدرجة الأولى باحث في مجال المأثورات الشعبية ، ولعلنا نتفق مع أستاذنا الدكتور عبد الحميد يونس عندما أنهى تقديمه للكتاب بقوله : « وقد يكون للنقاد آراؤهم الخاصة في هذه المحاولة ، ولكنها مع ذلك تستحق التقدير » .

عالم الأدب الشعبي العجيب

علاء الدين وحيد

ان ما يحمله فاروق خورشيد للأدب الشعبي ، ليس مجرد اعجاب أو تقدير
لمادة التناول ، التي يعالجها مرة وأكثر . بل هو العشق المضمخ بالاخلاص ، الذي
يمكن صاحبه من أن يتمثل كل لحظة من ملامح المعشوق . . المادية والروحية ،
والظاهر منها والباطن . ولذلك يجيد أدبيتنا الكبير السباحة في أعماق بحار
الأدب الشعبي ، بكل سيرها وقصصها وأجوائها وشخصياتها الأصلية والثانوية .
يفصلها في لحظة خاطفة ، ويفصل جزئياتها تفصيلا .

والجمال ، الحب بين الانس والجن ، الجن
والملائكة . بينما يعرض الثاني لعالم الحيوان :
الخيال بين الأسطورة والعلم ، الغزالة الأم
والآله ، التنين وحش الخيال الشعبي ، الغول
الانسان والوحش .

أما المجال الثالث ، فهو أدبيات : لغة الحيوان
بين العلم والمأثورات العربية ، كليله ودمنة
تأليف لا ترجمة ، لقمان والخلود ، الفكاهة
والمواقف الفكاهية في الأدب الشعبي ، الانسان

وعن دنيا الفولكلور العربى ، يقدم فاروق
خورشيد هذه الأيام مؤلفا جديدا هو « **عالم
الأدب الشعبي العجيب** » ، الذى صدر عن
سلسلة « كتاب الهلال » . وموضوعات الكتاب
لا ينتظمها اتجاه واحد ، ولا قضية بعينها . . .
بل تضم من الأدب الشعبي الشامى على المغربى !
أو فنقل انها ثلاثة مجالات ، لم يستكمل
واحد منها ربما لأن استكمالها ، قد سبق
نشره فى مؤلفات فنانتنا الكبير . **المجال الأول :**
بعض محاور الأدب الشعبي ، مثل : الحب

العربي المبدع ! مع فصل « عالم الأدب الشعبي الزاخر العجيب » ، الذي يعد مدخلا للكتاب .

واحاطة فاروق خورشيد بموضوعه ، أتاحت له أن يصل الى جوهر الأشياء وروح الشعب الصميم . والطريق الشاق الذي اقتحم ، كانت له معاركه . ومن أهمها ما نتج عن المواجهة بين الأدب الشعبي والأدب الفصيح . والثاني يعمل على الاستمرار في حصار الأول ، ووأده ان أمكن ! وكانت مجسلة المعركة ثراء الأول وفققر الثاني !

نبضت بذلك كل مقارنة في الأصول والفروع والعموميات والخصوصيات !

لقد عمل الأدب الرسمي دائما على تجاهل أدب العوام ، وكانت الخسارة كبيرة . « ولن نصل الى احكام حقيقية عن أدب لغة ما ، في فترة ما ، دون دراسة حقيقية ، ومعرفة مخصصة بأدب شعب هذه اللغة ، وما يحصله من تراكمات فولكلورية متوارثة » (ص ١٠ - ١١)

ويذهب فاروق خورشيد الى ان تسيطر الأدب الفصيح ، على فكر الأمة العربية ، أفسد أو كاد حياتنا العقلية والثقافية والفنية على مر العصور . وتسبب فيما بلينا به من أحادية النظرة في الرؤية . وأخذت النظرية المصطنعة التي تقسم الأدب تبعا للعصر السياسي ، تقسره على ما ليس في تكوينه . وبذلك وضع الفن في مقام التابع ، وليس العكس كما تقضى طبائع الأشياء .

ولعل انتهاج نقادنا للمنهج السياسي في تقسيم عصور الأدب أكبر شاهد على غياب فكرة العمق الانساني من ناحية ، من مقدار ما في أحكامنا على العطاء الأدبي من سطحية واكتفاء بالظواهر الخارجية للأشياء من ناحية أخرى . وقد أثر هذا على مفهومنا للأدب نفسه ، اذ ربطنا

الانتاج الأدبي بالتغير السياسي ، وكان معنى هذا أن يستجيب هذا الأدب استجابة مباشرة لكل تغير سياسي يطرا على حياتنا . وكان معنى هذا أيضا أن نطلب من الأديب أن يكون في خدمة التحرك السياسي ، فهو منتم سياسيا شاء أو لم يشأ ، يسقط بسقوط الدولة التي

ينتمي اليها ، ويرتفع بارتفاعها . وهو في كل حال من الأحوال يوجه أدبه للدفاع عن كل ما تمثله هذه الدولة » (ص ١٤ - ١٥) .

ونكبة الأدب الفصيح تجيء من ان مفاهيمه الضيقة ، شملت الكل والجزء . مما أصابت التعبير الرسمي بالجمود ، بينما انفلت الأدب الشعبي من المصير نفسه . في محاولاته الدائمة أن يصدق فيما يعرض ويعبر . ولذلك فهو في تصويره للمرأة مثلا ، لا ينحصر في الشخصيات التي تقترب من النماذج التي يلوكلها الأدب الفصيح ، بل تكثر ألوان في الأدب الفصيح خاصة في الشعر منه ، ثلاثة أنواع أقرب الى الأنماط . هي الحب العذري بالغ التطهر وصاحبه قيس بن ذريح ، والحب الجنسي كما عند امرئ القيس ، والحب العابت ويمثله أبو نواس . هو في الادب الشعبي متعدد وكثير

« كل هذه الصور المتعددة للمرأة في السير الشعبية تعنى ثراء العاطفة التي تعكسها أحداث هذه السير ، وكذلك تنوع لون الحب الممارس في هذه السير ، وتلون معنى الجمال وكيفية تذوقه ومناحي الاحساس به » (ص ٢٨) .

وقد أعطت السير الشعبية برحابتها للعواطف الانسانية ، نفس حرية القول والفعل التي يتمتع بها أصحابها في حياتهم الخاصة والعامة . وكذلك فعلت بالنسبة للحب .

ان كتابة فاروق خورشيد في الدراسات الفولكلورية ، تمثل التطور الذي وصلت اليه هذه الدراسات اليوم . وفنانا بأسلوب حديث ولغة عصرية ورؤية فنية متطورة ، يفجر أعماق الأدب الشعبي ويكشف عن مناطقه الفنية العميقة ، التي لا تزال الصق الأشياء بتكوين الانسان العربي المعاصر حياتيا وثراء أعماقه فنيا .

وهذا التراء الذي يحرص دارسنا على أن يسلط الأضواء عليه ، بتحديد عناصره وابرار ملامحه وتفسير خباياه ، يجسد أدبنا بمعالجته عالما شديدا الحيوية . ويقف فيه المتلقي على أثنى ما في تكوين الانسان العربي ، وبالذات ايجابياته وقيمه .

وتستوعب المقارنة أكثر من شعب ، وتعقد غالبا بين المفاهيم الشعبية العربية ، وبين مثيلاتها الفرعونية والهندية واليونانية . وهي مجرد إشارة سريعة حينا ، كما فى فصل « الخيل بين الأسطورة والعلم » . ومفصلة طويلة حينا آخر ، كما تعرض « الغزالة الأم والآلة » .

ولما كانت الآداب الشعبية تأخذ عن بعضها البعض ، فقد حرص دارسنا على أن يفسر فى تناوله ، محصلة تبادل الأخذ ، من التقارب والتشابه . كما فعل مثلا فى مقارنته للغول أو المارد المهول فى رحلة السندباد البحرى الثالثة فى « ألف ليلة وليلة » بغول الانشودة التاسعة من « الاوديسا » .

وقد ساعدت فنانا هذه الأدوات التحليلية جميعا ، فى تجسيد معالم أدبه الشعبى العجيب بحيث بدت مجاهله التقليدية ، والتي كانت تبدو للنظرة العادية ، واقفة عند حدود الطرافة . . . دنيا ثرية تموج بالحياة لمختلف كائناتها .

ولعل من أهم ما قدم فاروق خورشيد ، اكتشافه مشاركة الأدب الشعبى العربى لأدب الخيال العلمى . وهو شئ آخر غير الخيال الجامح والخوارق وأعمال السحر . كأنه من عمل العصر الحديث المتقدم تكنولوجيا

« فهنا وحش من صنع المعرفة والعلم ، مصنوع بيد الانسان نفسه ، ومجهز بحيث يتحرك عند اقتراب الغرباء من الموقع الذى يحرسه فيظهر ويفج ويصدر من الدوى المرعب ما يدفع الغريب الى الهرب ، ثم يتراجع الى مكانه مع تراجع أقدام المقتحم للمكان . . . وليس هذا سحر أو طلاسما كما ظن الهيميس ، وانما هنا صناعة متقنة لحارس دائم على هيئة هذا التنين الخيف . . . ونحن هنا لا نشك اننا أمام معطيات صناعة متقدمة اشتعلت بالخوف المترسب فى الضمير الشعبى من هذه الوحوش المهولة التى خلقها الخيال الشعبى ، فصنمت حراسها على هيئتها وبأصواتها المتخيلة » . (ص ١٣٢) .

وجانب من تناول آدينا الكبير لموضوعاته المختلفة ، يفتقد فيه تأثير العقيدة الروحية والسماوية ، فى مبدع ومتلقى الأدب الشعبى .

ومن أمثلة ذلك شخصية جليلة ، احدى الشخصيات النسائية فى سيرة الزير سالم . وهى صاحبة القصة الغرامية المشهورة مع بطلها كليب . لقد شاركته هموم حبه ، ولم تتركه وحده يعانى فى سبيل الظفر بها . بل ساهمت فى مغامراته ، معرضة حياتها هى الأخرى للخطر ، حتى كلل السعى بالنجاح . وتمكن كليب بمؤامرة ذكية حاكها هو وحبيبته ، من قتل عدوه وعدو وطنه ، الذى أعد العدة للزواج من جليلة .

والمقارنة بين جليلة وبين آية شخصية نسائية فى الأدب الحديث ، هى كما يرى كاتبنا ، فى صف الأولى بلا نزاع !

والأدب الشعبى كمرآة للحياة الشعبية الصادقة ، يسجل فى سيره ، أبطال الجماهير الحقيقية . . الذين يشكلون مفاهيمها وقيمها وطموحاتها وأحلامها وافتقارها ونجاحها . ولذلك فهو أسبق من الادب الفصيح ، الى تناول شخصيات نابضة بالحياة . . مثل شخصية « السلال » . وهو البطل المساعد فى السير ، الذى يقوم بدور المخادع المتحاييل . . الذى يربأ أن ينهض به ، البطل الاصلى الصريح الصادق الشجاع .

« صورة السلال اذن صورة مهمة فى دنيا السير الشعبية ويزيد فى أهميتها انها مقدمة لشخصيات متكررة ويتكرر ظهورها فى الأعمال الشعبية المتأخرة كما ستكرر وتظهر فحسب الأعمال الأدبية والرسمية المتأخرة أيضا ونعنى بها المقامات التى اعترف بها الأدب الرسمى رغم عدم اعترافه بالأصول الأولى لشخصياتها » (ص ٨٦ - ٨٧) .

ومعالجات فاروق خورشيد المتنوعة فى الأدب الشعبى ، تعتمد على عدة ألوان ، تمتزج معها لتكون لمساته المركبة . وهذه الألوان هى المادة الأدبية واللغوية والتاريخية والفولكلورية والعلمية بنسب متفاوتة لا يحافظ عليها دائما . ولا يقف التناول عند ذلك فحسب ، بل يذهب الى أبعد من حدود الأرض العربية ، الى الخارج . . مقارنا بين الأصول أو الملامح المشتركة .

« علم الفولكلور » : « الاحساس بأن أيام السعادة السماوية المقدرة لنا ستمضى بأسرع مما نشعر ونظن » .

بينما هناك تفسير رابع يتمثل به في اختصار المسافات الشاسعة ، في مثل ومضة البرق . وقد آتانا بمثيله حدث عظيم الأهمية في تاريخ الدعوة الإسلامية ، وهو الاسراء والمعراج !

ولعل افتقاد التفسير الروحي ، هو الذى شكل رؤية آدينا في قضية الموت والبعث ، بالنسبة الى الخلود . . كما في فصله « لقمان والخلود » فإذا كانت العقيدة الوثنية المطمئنة الى استمرارية الجسد البشرى وخلوده على الأرض ، عن طريق تناسخ الأرواح . وتؤمن ان « الموت مرحلة توقف بين حياتين وليس هو النهاية المحتومة التى ليست بعدها نهاية » يعكس ما تذهب اليه الأديان السماوية . فان فاروق خورشيد يؤيد ، طلبا لخلود الانسان ، الفكرة الأولى : يقول :

« والواقع ان فكرة الاستمرار في البقاء والخلود ، والايان الكامل بها هو سر نماء الحياة وتطورها ورقبها ، فان الايمان بفكرة الفناء الكامل الذى لا امتداد له يجعل الوجود في الحياة ، والصراع من أجلها ، عبثا لا طائل من ورائه » ! (ص ١٩٦) .

ومرة يشد باحثنا عن قاعدته ، ويستشعر أهمية التفسير الروحي الدينى ، فيستعين به ! كما فعل ازاء قضية تقسيم الجنى الى مسلم وكافر . « ولا شك ان القصص القرآنى كان له دور كبير في انتشار هذا الجن المسلم في أعمال الأدب الشعبي العربى ، وفي ظهوره بهذه الصورة المطيعة والمناضلة والمكافحة عن الدين ، بحيث لا تقل في جوانبها المتعددة عن صورة أبطال الكفاح المسلمين الذين ينتصرون للدين ويحاربون أعداءه » . (ص ٦٥) .

اللذين تنبض في كل جراحة فيها ، الايمان بالله . . مهما اختلف مفهوم الدين عند أبطاله .

ان الشعب العربى متدين بطبيعته ، وربما قبل أن تصل الأديان السماوية الى البشر . ولعل نزول هذه الأديان على أرضه بالذات ، توكيد لطبيعة التدين الفطرية فيه . ومع ذلك لا يلجأ فاروق خورشيد الى العقيدة الروحية ، يفسر بها أشياء تحتاج هذا التفسير . وحتى عندما تناول ظاهرة عدم ظهور الآلهة التى تحارب أو تنزاج مع البشر فى الأرض العربية ، بينما هى سائدة فى العالم الغربى منذ القدم فى فولكلوره . يعزو ذلك الى استقلالية الميثولوجيا العربية . ويגיע تعليله على النحو الفكرى الفلسفى لا العقائدى :

« فم منذ البدء والانسان العربى مقتنع بوجود قوى خارقة خيرة هى الملائكة وقوى خارقة شريرة هى الشياطين ، وان هذه القوى موجودة فى عالمه وانها تلعب دورا مهما ومؤثرا فى حياته . ووجود هذه القوى جعل الآلة عنده فى منزلة مقدسة لا ترقى اليها طموحاته فى التعامل مع هذه القوى فالله هو الذى خلقه وهو الذى خلق هذه القوى الخارقة وهو أعلى وامنع من أن يضاوله » (ص ٥٥) .

ومن القضايا الأخرى التى ناقشها فنائنا ، وافتقد فيها القارىء أيضا التفسير الروحي ، قضية « التلاشى المعجز لكل احساس بالزمان » التى تصاحب زيارة الانسى محمولا بالجن الى العوالم البعيدة والخارقة ، وتبدو الرحلة له قصيرة زمنيا ، بينما هى كما يكتشف صاحبها بعد ذلك فى العودة ، قد استهلكت السنوات الطوال . . وربما القرون !

يفسر ذلك عادة بالحلم ، وتعاطى المخدرات ، وقدر الانسان فى ساعات السعادة القليلة . والأخيرة كما يقول الكزاندر هجرتى كراب فى



جولة الفنون الشعبية



”الحيوان“

في الشعر البدوي في مصر

رسالة جامعية عرض: قطب عبد العزيز بسيوني

١

هذا عنوان رسالة الدكتوراة التي تقدم بها الباحث : صلاح حسين الراوى الى كلية الآداب جامعة القاهرة وأشرف عليها الأستاذ الدكتور عبد الحميد يونس وناقشها الأستاذ الدكتور ابراهيم عبد الرحمن والأستاذة الدكتورة نبيلة ابراهيم ونال صاحبها درجة الدكتوراه بمرتبة الشرف الاولى :

بالتراث الشعبى وجميعه وتصنيفه والاستفادة منه • ويراه تراثا فعلا ناميا يعبر عن وجدان الجماعة الشعبى بصدق وحميمية • وربما سبب هذه التعاطف يرجع الى شخصيته كإنسان مصرى نبت من تراب هذه الأرض فى صعيد مصر ورآها فى أصالة الفلاح المصرى الذى يعبر عن الشخصية المصرية أبلغ تعبير • ومن هنا كان اهتمامه بتراثه الشعبى الذى تتجلى فيه ملامح تلك الشخصية

والرسالة تعرض لقضية الحيوان فى الشعر البدوى من زوايا لا نراها فى الشعر الفصح • فالحيوان يشتمل فيها على الأليف والمفترس والطير بأشكاله وألوانه ومدلولاته النفسية والاجتماعية • والباحث لا يدخل الرسالة بقضية الحيوان مباشرة بل يضمونها قضايا أخرى لا تتصل بالحيوان من قريب أو بعيد • ولذلك كانت من المأخذ عليه من لجنة المناقشة والحكم • فهو مشغول بداية

بحكمتها وتاريخها الطويل • وربما لأنه عضو في مركز دراسات الفنون الشعبية الذي يقع على عاتقه جمع المأثورات الشعبية وتحقيقتها ونشرها •

والباحث يسجل في بداية الرسالة حقيقة لا خلاف عليها • **وهي ان الشعر هو فن العربية الأول** • وهو الذي ساد في العصور السابقة حتى العصر الحديث • لأسباب تتصل بالبيئة الجغرافية ولقابليته للحفظ دون الفنون الأخرى بما له من ايقاع خاص وما يميزه من قواعد تيسر هذا الحفظ •

ويرى الباحث • أن شعر الجماعة الشعبية لم ينل قدرا مناسباً من اهتمام الباحثين • وغاية ما أتيح له هو أن ينظر اليه باعتباره الأغنية الشعبية فقط • وكأن الشعر الشعبي لا ينظر اليه الا من خلال الأغنية الشعبية ولا يقوم الا بها • وهذا الالتباس بين الشعر الشعبي كنصوص أدبية وبين الغناء الشعبي قد أضر بالشعر والغناء معا •

وإذا كان هذا هو حظ الشعر الشعبي العربي بعامة من الاهتمام والدرس فإن حظ الشعر البدوي أقل منه بكثير وظلت العلاقة بين الشعر الفصيح وصناعه وقرائه ونقاده وبين الشعر الشعبي والبدوي علاقة شك متبادلة فضلاً عما يكتنف الشعر البدوي من صعوبة وتعقيد • فدارس هذا الشعر اما أن يكون من خارج الدائرة الثقافية واللغوية لهذا الشعر ، فيصعب عليه الدرس بحكم تهيمش المؤسسة الثقافية للبدو ولغتهم ، أو أن يكون منتصفاً لهذه الدائرة فيفسد التعاطف والتحيز جوانب بحثه •

❖ لماذا كان هذا الموضوع :

ويرجع اختيار موضوع الحيوان في الشعر البدوي لاعتبارات متعددة منها ما يتصل بالموضوع وأهميته ، ومنها ما يرجع الى شخصية الباحث ومكوناته النفسية والاجتماعية والثقافية والفكرية • ومنها ما يتصل ببيئة البحث كمناطق لها أهميتها الثقافية التي ترفد تراثنا الشعبي بأشكال فنية مهمة •

أولاً : ما يتصل بالموضوع :

يرى الباحث : أنه ليست هناك محاولة واحدة

لدراسة الشعر البدوي في مصر فضلاً عن غيره من أنماط التعبير البدوي • وأن دراسة هذا الشعر تيسر للباحث أن يدرس غيره من الشعر الشعبي المصري • وهذا يرجع الى مهارة الباحث الميداني الذي يجتاز تجربة العمل في البيئة البدوية بما توفر له من مران ودربة في بيئة صعبة بطبيعتها وهي صعوبة تقتضي أن يتجه الباحث الى العمل في هذه البيئة في مرحلة مبكرة من عمره تمكنه من مواجهة الظروف الصعبة •

ثانياً : ان دراسة هذا الشعر تتيح للباحث أن يتعرف لغة لا معرفة له بها سابقاً • وهي جزء من لغتنا ووسيلة من وسائل الاتصال الاشاري والفني التي تثرى تراثنا القومي وتربطنا بمعارفه المتنوعة •

ثالثاً : ان مركز دراسات الفنون الشعبية الذي ينتمي اليه الباحث تقوم مهمته الأساسية على جمع المأثورات الشعبية من مختلف أقاليم مصر ودراستها وتحقيقتها ونشرها للدارسين ومن بينها الأدب الذي يرى الباحث أن من واجب هذا المركز أن يتخصص الباحثون فيه في دراسة الخصائص اللغوية النوعية لكل اقليم من أقاليم مصر وقد أثر الباحث أن يبدأ هذه التجربة الفريدة لعلها تشجع الباحثين على المضي في استكمالها حتى يصبح لمركز الدراسات الشعبية كوادر متخصصة في دراسة كل اقليم على حدة في لغته وثقافته •

ما يتصل بالباحث : فانه قد تخصص في اللغة العربية وآدابها ودرس الشعر العربي في عصوره المختلفة فتشوق الى دراسة صورة الحياة البيئية التي أنتجت هذا الشعر مع اختلاف العصور وتطور الحياة وهي خطوة تتجاوز حدود القراءة الى المعاشة الواقعية التماساً لصورة الحياة البدوية العربية القديمة من خلال أصداؤها المعاصرة • كما ان الباحث الميداني في هذا المجال يكتسب المزان والاجتهاد في امتلاك الأدوات التي يفيد منها في دراسة أي مجال آخر من مجالات البيئة •

أما ما يتصل بالبيئة والحيوان على وجه الخصوص :

ان منطقة الساحل الشمالي الغربي - وهي منطقة البحث • من المناطق المهمة التي يجب أن يتجه اليها البحث لما لها من أهمية قصوى، الى

لهذه التصورات وموقع الحيوان في حياة الجماعة الشعبية اجتماعيا وثقافيا .

الفصل الثاني : جاء عن مشكلات جمع وتوثيق المأثورات الشعبية . وقد حرص الباحث على أن يتضمن هذا الفصل عرضا لتجربته الميدانية ، مستعرضا طبيعة المشكلات التي يمكن أن تواجه الباحث الميداني ، منذ لحظة البدء في اختيار منطقة بحثه ، وحتى اللحظة الأخيرة في التجربة الميدانية والغرض من هذا الفصل هو تسجيل جانب من الخبرة الواقعية واتاحتها لأجيال من الباحثين .

الفصل الثالث : منطقة البحث ، وقد عرض هذا الفصل لطبيعة المنطقة موضوع البحث وحيات سكانها الاقتصادية والاجتماعية والثقافية ، مستعرضا حدود المنطقة وملامحها الجغرافية وتاريخ قدوم القبائل من مصادرها الأم (شبه الجزيرة العربية) وانتقالها في القرن الخامس الهجري ضمن الحلف الهلالي الى الشمال الافريقي ، ثم استقرارها في منطقة الجبل الأخضر باقليم برقة الليبي ، قبل اضطرابها الى النزوح الى هذه المنطقة في أواخر القرن السابع عشر الميلادي . وقد تضمن هذا الفصل عرضا للملامح الحياة القبلية ، وأعرافها وتقاليدها وعاداتها في الحدود التي تخدم موضوع الدراسة .

الفصل الرابع : مشكلات تدوين النصوص الشعبية ، وقد عالج الباحث ما يكتنف تدوين النص الشعبي العربي من مشكلات فنية وعملية . مستعرضا طبيعة هذه المشكلات ومصادرها التاريخية والثقافية والاجتماعية . على أن هذا الفصل لم يتسع لتقديم حلول جذرية شاملة لمشكلة رقم النص الشعبي القولي ، فذلك هدف يتجاوز تحقيقه جهود الأفراد .

الباب الثاني : جاء الباب الثاني من هذه الدراسة عن « النصوص » التي اختار تقديمها من بين ما توفر على جمعه ، وقد صدر هذا الباب ببيان عن أسلوب تقديم هذه النصوص ، تلاه ثبت بالرموز التي مال الى اعتمادها في التدوين ، كما صدر كل نمط من أنماط الشعر بتعريف للنمط ، ومحاولة الكشف عن مصدر دلالات الاسم الذي أطلقت الجماعة عليه ، فضلا عن وصف عام للنمط وموقعه من ثقافة الجماعة وحياتها

جانب منطقة سيناء ، في المصادر الثرية والمتنوعة للشعر البدوي . حيث يتركز في مركز الحمام مجموعة من الرواة الذين يحفظون الشعر البدوي ويروونه للناس ويتغنون به في أوقات السمر .

أما اختيار موضوع الحيوان تحديدا فهو استكمال لدراسة سابقة بدأها الباحث برسالة الماجستير التي جاء عنوانها تصنيف ودراسة كتاب حياة الحيوان الكبرى للدميري (٧٤٢ - ٨٠٨ هـ) تصنيفا ودرسا فولكلوريا . ومن ثم فقد حرص على متابعة جانب من موضوعه موطئا ما توفر له من معارف تراثية في دراسة ميدانية متنوعة جامعا بين مدونة من مدونات التراث وبين دراسته لبيئة معاصرة .

وقد أمضى الباحث ما يقرب من ست سنوات في جمع المادة (١٩٨١ - ١٩٨٦) التي ضمت مئات من نصوص الشعر التي تناولت الحياة الاقتصادية والتاريخية والتركيب الاجتماعي والقبلي . ومظاهر الأعراف والقوانين والعادات والتقاليد والممارسات الاجتماعية والمعتقدات وما يتصل بها من طقوس وممارسات ، فضلا عن بعض مظاهر المأثورات الأدبية الثرية كالحكايات والأمثال والألغاز وما يتصل بأداء الشعر من مناسبات وأساليب وتقاليد مختلفة .

* تقسيم الرسالة :

تنقسم الرسالة الى تمهيد وثلاثة أبواب وملحق .

أما التمهيد :

فقد انصرف الى مغالطة مفهوم الشعر الشعبي في محاولة لتحديد مفهومه في ظل غيبة تعريف عربي للشعر الشعبي . وقد سعى الباحث في هذا التمهيد الى تحديد مفهوم الشعبية أولا باعتباره ينطوي على خصائص مميزة وليست مجرد وصف عام معياري أو أخلاقي .

وينقسم الباب الأول الى أربعة فصول :

الفصل الأول : الحيوان في التصورات الشعبية : وقد عرض فيه الباحث للملامح العامة

وابداعاتهم أو كان رمزا ايحائيا لمجموعة من الصفات والمدلولات الأخرى التى عبر بها الشعراء عن أفكارهم ومعتقداتهم تجاه الحياة • والحيوان فى البيئة البدوية يكاد يكون توأما للإنسان فى تحمل قسوتها وشظف عيشها ولذلك كان من بين الرموز الالهامية التى شغلت الشعراء قديما وحديثا •

أما الرواة والاختاريون : فقد سجلهم الباحث فى ملحق الرسالة لما لهم من أهمية فى جمع المادة العلمية من واقع البيئة البدوية • فهم يعايشون الشعراء ويحفظون عنهم أشعارهم بحافظة قوية وذاكرة واعية معتمدين على موهبتهم فى الحفظ والجمع وتخزين المعلومات عن طريق المشافهة ولا غنى لأى باحث ميدانى عن هذه المصادر التى ترفده بالمعلومات الحية من واقع البيئة العربية •

وفى النهاية يقرر الباحث انه وقع على كنز ثمين من المعلومات يستطيع أى باحث أن يتوجه اليه راضيا مطمئنا وعلى ثقة بأنه سوف يخرج بكم هائل من المعلومات والثقافات الحية ومعرفة أساليب البحث الميدانى وتعلم اللغة البدوية وجمع ما لديهم من معلومات وأخبار ومعارف تفيد فى تأليف المجلدات التى تخدم حياتنا الثقافية •

الاجتماعية ، وقد أورد الباحث النصوص تامة ومشكلة ومشروحة المفردات • كما قام بشرح عام لمضمون كل بيت أو مقطع حسب الأحوال •

الباب الثالث : تفرغ هذا الباب للدراسة الفنية

أولها : الأداء ومناسباته وأساليبه وتقاليده ، وقد عالج فيه الباحث المناسبات التى تؤدى فيها النصوص الشعرية ، وطرق الأداء والتقاليد الاجتماعية والثقافية والفنية التى تحكم طرق الأداء •

ثانيها : صورة الحيوان فى الشعر ، وقد سعى هذا الفصل الى الوقوف على الصور التى عالج بها الشعراء الحيوان فى نصوصهم ، مستعرضا مجمل هذه الصور من خلال تقسيم عام ذى شعبتين ، **أولهما :** الحيوان كموضوع ، **وثانيهما :** الحيوان كأداة أما الملحق فقد تضمن جانبين :

١ - فهرس الحيوان •

٢ - ثبت بالرواة والاختاريين •

فالفهرس يقوم على معرفة الحيوان بأشكاله وألوانه وأسماء الحيوانات سواء ما ورد فى الشعر البدوى أو مستلهما من بعيد فى أعمال الشعراء



أول معرض للفنون الشعبية المصرية

في أسبانيا

طلعت شاهين

جارتيا جوميث :

● مصر هي البلد الوحيد الذى يدفع الانسان الى التفكير فى الخلود .

سيرافين فنخول :

● نيل مصر هو اقتصادها وتاريخها ومجتمعها .

[رسالته مدريد]

« نعتقد أن الجهل بفنون الشعب المصرى الذى يجسد طريقته فى الحياة وعبقريته المتفانية ، يترك فراغا لا يمكن تبريره بين شعوب مثل شعبينا ، تربط بينهما علاقات الصداقة منذ آلاف السنين . » بهذه الكلمات افتتح السيد ميغيل بوير رئيس بنك أكستريور دى أسبانيا ، معرض الفنون الشعبية المصرية الذى أقيم بصالة المعارض فى قلب العاصمة الأسبانية مدريد . والذى يعد أول معرض من نوعه ، وبحضور السيد محمود أبو النصر سفير مصر بأسبانيا والدكتور أحمد مرسى المستشار الثقافى والمستشرق الأسباني الكبير اميليو جارتيا جوميث وعدد كبير من أهم الشخصيات الثقافية الأسبانية ورجال السلك السياسى العربى بمدريد ، وجمهور غفير قلما نجده فى هذا النوع من المعارض ، يزيد على الألف شخص .

وقد ضم المعرض كافة أشكال الفنون الشعبية المصرية من ملابس شعبية وحلى وأدوات ذات استخدام يومى وآلات موسيقية شعبية ، وقد تم تقسيم المعرض الى خمسة أقسام رئيسية ، الصعيد والدلتا والنوبة والواحات بالإضافة الى قسم خاص عن سيناء والصحراء الشرقية . وقد قام البنك بطبع كتالوج خاص بالمعرض يعد من أفخم الكتالوجات التى تطبع لمثل هذه المعارض وكان مطبوعا باللغتين الأسبانية والعربية ويضم مقالات مهمة حول الفنون الشعبية المصرية كتبها المستشرق الكبير جارتيا جوميث (٨٧ سنة) عضو المجمع الملكى ، والدكتور سيرافين فنخول الأستاذ بقسم اللغة العربية بجامعة الأثونوما الأسبانية والسيدة ناتاشا سيسينيا رئيسة قسم الفنون التشكيلية والمعارض فى بنك أكستريور دى أسبانيا والدكتور أحمد مرسى . أستاذ الفولكلور بجامعة القاهرة والمستشار الثقافى المصرى بمدريد .

تحت عنوان « مصر وأشياؤها » كتب المستشرق جارتيا جوميث مقالا مطولا

يفيخ بالحرب والحنين الى مصر الشعبية التي عرفها أول مرة عام ١٩٢٧ عندما كان طالبا بقسم اللغة الربية بجامعة غرناطة، وزار مصر لممارسة اللغة العربية وعرف فيها أجمل أيام العمر وأعظم أصدقاء شخصيين عرفهم في حياته . وهو يصف مصر عام ١٩٢٧ فيقول أن تفرد مصر مثير للحنق ، هذا التفرد الذي يأتي من طبيعتها أكثر مما يأتي من تاريخها ، لا وجود للانتقال الطبيعي ، فكل شيء ينصهر في البحر ، ويرى أن مصر هي البلد الوحيد الذي يدفع الانسان الى التفكير في الخلود ، لأنها تحوى أعظم الآثار القديمة ، ويصف رحلته الى الأقصر في قطار الصعيد القديم فيقول : انه يمكن رؤية البلاد كلها ، وأنها كانت تجربة فريدة لا يمكن الحصول عليها في أى مكان آخر من الكرة الأرضية ، حيث كل الوادى عالم مستقل بذاته . وهى طبيعة فريدة تعطى مصر وحدة ممتدة وكاملة . ويرى جازانيا جوميث أن الملابس فى ذلك الزمن كانت هى التى تعطى كل طبقة اجتماعية شكلا مميزا ، فهناك المتأنق على الطراز الأوروبى وليس فيه من الدوق الشرقى سوى الطربوش التركى وهناك من يرتدى زى الفلاح بقفطانة وحزامه العريض وعمامته ومداسه ، وهناك رؤوس مطرشرة وأخرى معمة وهناك أقدام بمداست وأخرى عارية ، ويتأسى على الزمن الذى مضى وكانت فيه كل الطبقات مميزة بشكل واضح ولها زى شعبى أصيل .

وفى أحيان كثيرة يتذكر المستشرق الكبير مواكب النساء المتشحات بالسواد الذاهبات أو القادحات من المقابر ، وهن يرتدين البراقع التى كانت تزين وجه المرأة فى ذلك الوقت ، ولكنه يضيف ان كل شيء مصيره الى التغيير ، لا شيء ثابت فى هذا العالم . والحقيقة ان مقاله هو قصيدة عشق كبيرة ، تجعل قلب هذا العالم الكبير يتجه دائما نحو أرض النيل العظيم وشعب مصر الخالد ، وان اللحظات التى أمضاها وهو يشاهد هذه الفنون الشعبية هى لحظات حنين لزمن ذهب ولن يعود لكنه يبقى فى القلب ، فشعب مصر الذى خلد فراعنته فى المعابد والآثار القديمة ، قد خلد نفسه فى فنونه الشعبية التى تفرد بها .

وفى مقال « حسن ونعيمة » تاريخ مصرى آخر » يقول الدكتور سيراڤين فنخول

ان النيل تلك البحيرة المترامية الأطراف لا يمثل فقط جغرافية مصر ، بل ان النيل هو اقتصادها وتاريخها ومجتمعها ، هو الميلاد والعمل والعادات اليومية ، هو الرمز الحقيقى لذلك الثالوث المقدس : الأرض والشمس والماء ، فباعثه أجب شعبا مميزا ، وصاحب تاريخ طويل ووحدة ثقافية مشتركة مع الشعوب العربية ، ان النيل ظل بذرة الحياة التى توجه العمل والانتاج وسلوك المصريين ويرى سيراڤين فنخول أن الأغنية الشعبية هى التاريخ الحقيقى لشعب مصر فهى دائما صدى لحوادث حقيقية يحكيها « المغناتى » ليقتص التاريخ من وجهة نظر شعبية بعيدة عن التاريخ الرسمى المكتوب ، ويرى ان انكار القيمة الحقيقية للفن الشعبى هو خطأ فاحش لأن هذا ينكر قيمة فرضية الخلق الجماعى، وانه يعنى ان الشعب لا يبدع أبدا ، والحقيقة أن أكثر الابداع المثقف يعود فى أصله الى ابداع الشعب ، لأن الفنان يرد دائما الى نطاقه الاجتماعى والثقافى .

ويرى سيراڤين فنخول أن هذه الفنون الشعبية تتحد فيها دائما ثنائية متكاملة فهذه الفنون تنبع من قيمتها الجمالية والوظيفية فى ذات الوقت ولا يمكن وضع حد فاصل بينهما فى مناسبات متعددة . فالشوب ليس شيئا نفعيا لحماية الجسد من رداءة الطقس ، لكنه فى الوقت نفسه هو هدف زخرفى لسبب ثقافى ، وفيه يخفى الخط الفاصل بين الهدف العملى والهدف الزخرفى . وهو يشير الى حالة اجتماعية أو سياسية

أو اقتصادية أو مهنية أو دينية ، بل أحيانا يعود الى هدف عملي / سحري . ويؤكد على أن الفنون الشعبية المصرية الأخرى لها الهدف الجمالى والوظيفى نفسه سواء كانت هذه الوظيفة عملية أو تعود لأسباب ثقافية كالاعتقاد والسحر ، ويرى أن الزهور والنباتات التى تغطى واجهات البيوت فى النوبة توازى النقوش النباتية والزهرية نفسها التى تزين « القلة » أو « الابريق » الذى يستخدم فى احتفال (السبوع) بهدف استجلاب البركة بعد سبعة أيام من الميلاد .

ويتتبع الكاتب كافة وحدات الفنون الشعبية المعروضة فى هذا المعرض الفريد ويحلل قيمتها الفنية ومكانها من الحياة الشعبية اليومية فى مصر ، من خلال تحليل يركز على نظرة علمية فاحصة وخشيرة ثقافية قيمة .

وتبدأ ناتاشا سيسينيا مقالها « مذكرات عن الفن الشعبى المصرى » باقتباس جملة من كتاب وليم جولدن « يوميات مصرية » تقول : ١٠٠ أنه لمعرب أن يجد الزائر نفسه فى مصر قريبا من الموتى المصريين ، بينما تنساب من حوله الحياة الغريبة للوادي والصحراء . ١٠٠ وتقول الكاتبة أن هذا المعرض يقدم جانبا مهما من جوانب الحياة المصرية جانب لا يراه السائح العادى ولا يهتم به ، مع أنه أهم جوانب التعرف على حياة شعب مصر العريق . ذلك الشعب الذى حافظ طوال خمسة آلاف عام على ثقافة نبعت وتعلقت بزراعة الأرض . وتتحدث عن صناعة الفخار كفن من أرقى الفنون التقنية ، فالمصرى اخترع « القلة » و « الزير » ليحصل على الماء البارد ليطفى عطش الضيف القاطن وأن هذه الأدوات تصنع بطريقة غاية فى البساطة وتفى بحاجته العملية والفنية وذلك بزخرفتها ومنحها صفات مختلفة ، أما السلال فهى مهنة أخرى قديمة قدم الحياة فى مصر ، فالإنسان يستخدم السعف لصناعة أشكال فنية تفى بحاجته من طبق لحفظ الحبز والسلال التى تحفظ الغلال والمواد الغذائية كما هى لفترات طويلة . وترى أن الملابس أكثر رقة من أى فنون أخرى لأنها تفى بحاجة المصرى أو المصرية بالزى والتزين ، وتقدم له احتياجه طبقا لمناخ سائد طوال السنة . ثم تتحدث الكاتبة عن الحلى وأشكالها الفريدة التى تشبه التماثيل لأنها تنقش كلها كأداة للتزين ولكنها ذات وظيفة طقسية ودينية .

ويقدم الدكتور أحمد مرسى المعرض من خلال كلمة عن الفولكلور فى مصر ، فيلقى نظرة سريعة على بدايات هذا العلم ودراسته فى الجامعات حيث انه تم انشاء كرسى الاستاذية فى الأدب الشعبى بجامعة القاهرة عام ١٩٦٠ ثم المعهد العالى للفنون الشعبية عام ١٩٨١ ، وإن هذه الدراسات قد امتدت الى كافة المجالات الفنية الشعبية ، ويقول أن هذا المعرض يضم عدة جوانب من الابداع الفنى الشعبى والحرف الشعبية تغطى مساحة عريضة من مصر . ويأمل أن تكون هذه النماذج المعروضة جسرا لتوثيق الروابط المتصلة بين الشعبين المصرى والاسبانى .

والحديث عن معرض الفنون الشعبية المصرية بمدير يد يجعلنا نتذكر الفن الشعبى المتمثل فى الموسيقى والغناء الشعبى والذى كان له صداه فى حفل الافتتاح والليلة التالية لهذا الحفل ، وهو ما قدمه « الرئيس شهندي متقال » بفرقة الصغيرة المكونة من عازف المزمار عبد الحميد وعازف الرباب شساكر وضابط الايقاع رجب ، تلك الفرقة الموسيقية الصغيرة التى حازت على الاعجاب المدهش من الشعب الاسبانى الذى تابعها فى عزفها فى قاعة المعرض ، وكذلك يمتد بنا الحديث عن السيدة شهيرة محرز تلك السيدة المصرية التى تجسد حقيقة عشق المصرى لوطنه ، فهى التى قدمت من مقتنياتها الخاصة الجانب الأكبر من هذا المعرض الذى ضم أكثر من ٤٥٠ قطعة فنية شعبية مختلفة .

إستلهام التراث الشعبى فى الفن المصرى المعاصر

منى نجم

شهدت القاهرة فى شهر يناير الماضى المعرض العام السنوى الثامن عشر للفنون التشكيلية الذى أقيم بقاعة النيل بأرض الجزيرة ، افتتح المعرض الفنان الأستاذ / فاروق حسنى وزير الثقافة ، والدكتور مصطفى عبد المعطى مدير المركز القسومى للفنون ، وجمع كبير من الفنانين والصحفيين والنقاد .

وشارك فى هذا المعرض ٢٦٩ فنانا قدموا أكثر من ٦٠٠ عمل فنى فى مجالات الرسم والجرافيك والنحت والخزف : تنتمى الى عدة اتجاهات تبرز الشراء فى مناهج الابداع الفنى المصرى ٠٠ ما يهمنى فى هذا الكم الهائل من الأعمال الفنية المعاصرة هى الأعمال ذات الاتجاه الشعبى فى طريقة التشكيل أو المعبرة عن عادات أو تقاليد شعبية ، وكلاهما اتجاهان واردان فى أعمال الفن المصرى المعاصر منذ الجيل الأول عندما تزعم الفنان الرائد راغب عياد أسلوب التعبير عن الأفراح والموالد والأمواق الشعبية ومختلف التقاليد الريفية المتوارثة .

الشعبى القذور والأوعية الخاصة بأعداد « الفول المدمس » ، أن أحد أعماله التى عرضها عبارة عن طبعة على الطين على إحدى السلالات المزخرفة ومحروقة بآثار السمار المجدول ، فحقق ذلك ادعاشا للمشاهدين وطربا للايقاع الزخرفى الذى يحققه الحرفى الريفى .

وفى ميدان فن الأوانى الفخارية تبرز أعمال الفنان الشعبى محمد مندور الذى ينتمى الى صناعات الأوانى الفخارية بالفسطاط بمصر القديمة المسماة « بالفواخير » ، منذ كان طفلا وهو يعجن

وفى هذه الجولة بين أعمال الفنانين المصريين نتناول أهم الأعمال التى تركز على الموروث الشعبى وتهتم بإعادة صياغته فى أعمال معاصرة وهذا العرض الموجز ليس حصرا لكل الفنانين الذين يمتون بصلة الى الفن الشعبى ولكننا سننتخب بعض النماذج الواضحة المعالم ٠٠ الفنان حسن عثمان الذى تكشف أعماله من الخزف عن عشق ومعايشة حميمة لحامة الطين التى اكتشف ملمسها المميز وأخذ يبحث عن طريقة صناعة الفخار الأسود الذى يصنع منه الفنان

دراسة الوشم وأساليب الرش على الزجاج ..
وأثرت دراستها للفن الشعبى تأثيرا عميقا على
لوحاتها حتى ليحسبها المشاهد انها رسمت منذ
قرون .

أما فنان الاسكندرية **عصمت دوستاشى** فقد
عرف بشغفه باستخدام النفايات والروبابيكيا فى
عمل لوحات غير منتظمة الأضلاع فيها بروزات
واضافات وأجزاء غائرة .

أما **الفنان أمين الصيرفى** فهو مصور ورسام
دائم البحث والتجريب يستلهم موضوعاته
وعناصره من البيئة ، وهو أقرب الى الفنان
المتصوف الذى يفضل الاقتصاد فى اللون ، ويحظى
الموتيف الشعبى فى أعماله بشاعرية مرهفة وقد
أحاطت بها خطوطه اللونية المميزة .

والفنانة **منى عبد الفتاح البيل** استخدمت فى
لوحاتها الأدوات الشعبية مثل : لمبة الجاز
والقنقاب ، والشيشة ، والطشيت ، والكرسى
القش المستخدم فى المقاهى وتتحول هذه الأدوات
فى لوحاتها الى عناصر زخرفية اذ تفرض عليها
الفنانة مجموعات اللونية الفاقعة .. على غير
طبيعتها فى الحياة الواقعية .

والفنان **عبد الفتاح البدرى** ، موضوعاته
مستمدة من أقصى الصعيد فى أسوان وخاصة
الألعاب الشعبية وحلقات السمر ، مع الاهتمام
بإبراز الزى الشعبى لسكان هذه المحافظة وهو
الجانب الذى يميز لوحته المعروضة بالمعرض .

أما **الفنانة نازلى مذكور** فهى فنانة تهوى رسم
المشاهد الريفية بدقة شديدة تستطيع أن تتواصل
مع المشاهدين خاصة عندما تعبر عن الكشبان
الرملية والقرى الواقعة على حافة الشريط الأخضر.
الى غير ذلك من فنانيننا المتميزين التى تتميز
أعمالهم برؤية فنية دقيقة وعميقة لمكونات الحياة
والوعى بمضامين هذه الحياة التى شكلت اتجاهها
فنيا مصرى فى الفن العالمى ويعتبر المعرض العام
الثامن عشر للفنون التشكيلية منارة للثقافة
الفنية المصرية فى اتجاهاتها التشكيلية والكشف
عن الرؤية الجمالية للفنان المصرى وتأصيل ابداعه
الفنى المتميز .

الطين بقدميه ويشكله أشكالا نحتية بدائية الى
جانب فن تشكيل أصص الزرع ، وقد تعلم فى
مرسم حلوان فارتقى أسلوبه الذى لا يزال يركز
على خبرات الفنان الشعبى فى تشكيل الأواني
مع اضافة خبرات الخزافين المؤهلين التى تجعل
من أعماله تشكيلات جمالية مزينة ومتنوعة .

والفنان **سيد عبد الرسول** هو أحد الفنانين
الذين عملوا على استلهم الفن الشعبى فى رسومه
وهو من مواليد حى الجمالية فى القاهرة وحى
الجمالية من الأحياء الشعبية العريقة ولوحات
الفنان سيد عبد الرسول تعكس شغفه بالزخارف
على ملابس النساء الشعبيات .. ويمزج بين
خصائص الفن الشعبى والفن الاسلامى معا .

ومن أكثر الفنانين التصاقا بالفن الشعبى
فى لوحاته **الفنان حلمى اتسونى** الذى أقام منذ
بضعة شهور معرضا كاملا استوحى موضوعاته
والوانه وشخصياته من الصور التى كانت تعرض
فى صندوق الدنيا .. وفى أعماله فى المعرض
العام قدم جانبا من هذه المرحلة فى فنه مستخدما
الرموز والعناصر بالطريقة نفسها التى رسم بها
الفنان الشعبى : العصفورة والسلمكة والوردة
والوشم وما شابه ذلك من عناصر .

والفنان **محمد الطحان** لوحاته تعكس تأثيرا
مباشرا للرسوم الشعبية النوبية مع استلهم
زخارف الحضارات القديمة .. لقد عايش الفنان
الحياة الشعبية فى الأقصر وفى قرية القرنة ،
ويشكل لوحاته من الموتيفات الشعبية المسجلة على
الأبنية مثل الكف والجمال وعين الحسود .

ومن الفنانين الملفتين للانتباه **الفنان سيد محمد
سميد** والذى كانت مهنته أعمال البياض والنقاشة
فى المنازل والمباني الحديثة ثم اتجه فى الأعوام
الأخيرة الى رسم البيوت القديمة والمباني الطينية
والمنازل الريفية فى لوحاته ، وهى موضوعات
قرية من عمله فى ميدان المعمار .. وعلى الرغم
من أن لوحاته فى المعرض العام تنافس أعمال
الفنانين الدارسين الا انها لا تزال تشير الى جذوره
الشعبية وعشقه للمباني الريفية .

والفنانة **سموسن عامر** الباحثة فى الفن الشعبى
تهتم بالتشكيلات والرسوم وقد تخصصت فى

مهرجان جذور نوبة السانى

للفنون التشكيلية والتراث النوبى

إسماعيل عبد الحفيظ

أقيم فى الفترة من ١/٢٧ الى ١٩٨٨/٢/٥ - مهرجان جذور نوبة السانى
بمناسبة عيد أسوان القومى ٠٠ وذلك بقصر ثقافة السويس ٠٠ والذي تقيمه
وتنظمه أسرة الجذور النوبية كل عام تحت رعاية السيد اللواء أحمد تحسين شنن
محافظ السويس .

وتضمن المهرجان معرضا للفنون التشكيلية والحرف البيئية ، ومعرضا
لمنتجات أسوان ، علاوة على عروض غنائية وراقصة تعبر عن الفن الشعبى النوبى
الأصيل ، وقد بدأ المهرجان بافتتاح المعرض الذى يقابل زائره فى البداية
بخريطة مجسمة تبين بلاد النوبة القديمة ، وموقعها من السد العالى وخزان أسوان ،
والنوبة الجديدة وموقعها الحالى شمال أسوان أعدها نبيل عبد الله ، وكذلك بعض
المجسمات التى تعبر عن النوبة للمهندس عطا الله عوض .

الفوتوغرافى فتحى حسين مجموعة من الصور
الفوتوغرافية تصور ربوع النوبة القديمة
بأفراحها وأحزانها وهجرتها ، كما قدم الأستاذ
إسماعيل عبد الحفيظ صورا أخرى عن النوبة
الجديدة وقرية أبو سمبل السياحية ، كما عرض
الفنانون عبد الفتاح البدوى ، وعبد الله
والتقاليد النوبية من أفراح ومواسم حصاد
وألعاب الأطفال والمناسبات الدينية .

كما خصص قسم خاص داخل معرض « جذور
نوبة » لفنون النساء فى النوبة واستيحاء ذلك

كما قدم المهندس سيد عقيد نماذج من مداخل
وزخارف نوبة للبيت النوبى ، ثم يضيف المصمم
سامى عبد الفتاح ثلاث ماكينات للبيت النوبى
مصنعة من الطين الأسوانى تبين مميزات وخواص
البيت النوبى فى مناطق النوبة الثلاث « الكنوز
والعرب والفاديجا » ٠٠ كما قدم الفنان المصور
عوض الله ، وشريف عبد الهادى ، وإبراهيم
تنزر مجموعة من اللوحات الزيتية التى تصور
الانسان والحياة فى النوبة ، قديما وحديثا ،
حيث قدموا معا توليفة رائعة للحياة فى النوبة
القديمة والجديدة . تبين مظاهر الحياة والعادات

ذلك بدأ حفل ألوان من الفن النوبى حيث قدمت ثلاث فرق هى : الفرقة النوبية الاستعراضية للفنون الشعبية بقيادة حسن السيسى وغناء عبد الواحد عبد الوهاب وهو من أوائل الفنانين الذين قدموا فنون الغناء النوبى فى الاذاعة والتليفزيون ، وكذلك فرقة السويس الشعبية بقيادة أحمد لبيب وغناء محسن عوض ، وفرقة المضيق بقيادة فيصل العربى . وبمصحبة آلة الطنبور ، وقدمت هذه الفرق نماذج من الرقص الشعبى فى مناطق النوبة الثلاث الكنزى والفاديجا والعرب » ثم اختتم الحفل بفواصل من الأغاني السودانية لفرقة الجالية السودانية بالقاهرة » .

وقد استمر المهرجان لمدة عشرة أيام ثم اختتم بحفل فنى ساهر لفرق النوبة المختلفة من القاهرة والسويس وتم خلالها تقديم الهدايا التذكارية للفنانين المشاركين .

كما أقامت أسرة جذور نوبية - بعد نهاية المهرجان - حفل شاي تكريماً للسيد المحافظ أحمد تحسين شنن لرعايته للأسرة ونشاطها ، واهتمامه بالتراث الشعبى وتشجيعه الدائم على احياء هذا التراث القديم .

فى أعمال فنية حديثة . حيث عرضت بعض النسجيات المطرزة والمطبوعة بالزخارف النوبية ، كما قدمت الفنانة نادية عبد الفتاح نماذج من مشغولات الحلى بأنواعها الذهبى والفضى وكذلك الحرز ، كما تقدم الملابس الشعبية للمرأة والرجل فى بلاد النوبة . كما استضاف المعرض الفنان على دسوقى عاشق الباتيك حيث قدم بعض أعماله من فن الباتيك المستوحاة من البيئة النوبية ، ويختتم المعرض بصور للمهندس ربيع عبد الحفيظ تبين نشاط أسرة الجذور داخل مدينة السويس، وجناح خاص بصور أخرى لمعالم السويس السياحية . ثم تنتقل الى معرض منتجات أسوان حيث قدمت أسرة الجذور جميع شرائط الكاسيت للأغاني الشعبية ومنتجات أسوان من الأعشاب الطבעية والفول السودانى والكركيه والبلح بأنواعه وغيرها . وتضمن المعرض مقتنيات من التراث القديم مثل الأطباق النوبية المصنعة من الخوص والشعاليب المعلقة والمراوح المزخرفة وأدوات الطعام وغيرها من المقتنيات .

وبعد افتتاح المعرض انتقل المدعوون الى صالة العرض حيث قدم فيلم لانقاذ آثار النوبة من اخراج المخرج الراحل سعد النديم . وبعد



ندوة

« علاقة الموروث الشعبي بالفن القصصى » ف الجنادرية

عبدالحيد حواسر

فى الفترة من ٣١ مارس الى ٣ ابريل ١٩٨٨ ، التأمّت فى الرياض ندوة علمية موضوعها « الفن القصصى وعلاقته بالموروث الشعبى » . وتحسب هذه الندوة على أنها الحلقة الثانية فى سلسلة من الندوات يجرى تنظيمها سنويا تحت العنوان الرئيسى « الموروث الشعبى فى العالم العربى علاقته بالابداع الفنى والفكرى » ، بحيث يتغير الموضوع الفرعى أو النوع الفنى المعالج فى كل حلقة . وتتم هذه الندوات تحت مظلة مهرجان سنوى يحمل اسم «المهرجان الوطنى للتراث والثقافة » يقام كل ربيع فى « الجنادرية » التى تبعد حوالى ٤٠ كيلو مترا عن الرياض وينصوى المهرجان على العديد من الأنشطة المتنوعة التى تجرى وقائعها لمدة تزيد عن الأسبوعين . ويتماس مضمون هذه الأنشطة المتنوعة مع الماثور الشعبى فى الأغلب ، وان كانت تتماس مع التراث بمعناه الواسع حينما ، ومع الثقيف والاعلام الرسميين حينما آخر . فصيفة المهرجان الحالية تتقبل كل هذا ، ويسعى منظموه فى اتجاه تنشيط الحركة الثقافية من جهة وتعزيز مبدأ التأصيل الثقافى من جهة أخرى .

ولا شك أنه يكون من كمال الخدمة التعريفية لو عرضنا لمختلف الأنشطة التى جرت وقائعها فى « المهرجان الرابع للتراث والثقافة » الذى انعقد هذا العام فى الفترة من آخر مارس الى منتصف أبريل ، غير أن المساحة المخصصة لن تسمح لنا بهذا الاستقصاء . وقد يكون من الأوفق لو عرضنا للندوة العلمية ، مع الإشارة الى الأنشطة الأقرب الى الماثورات الشعبىة ، عل ذلك يعطى تصورا لما جرى ، ولكى يضع الندوة العلمية وما وازاها من أنشطة فى اطارها ولا يجعلنا نتوقع منها أشياء خارجة عن نطاق منطلقاتها وتوجهاتها .

الندوة العلمية :

المشاركين أعضاء الندوة ، ثم يفسح المجال للمناقشة من جانب الجمهور الحاضر ، ثم تخذ المناقشة برد من صاحب الورقة المقدمة .

وبهذا فقد أخذت الندوة طابع الحلقة البحثية . ولعله بسبب هذا الطابع ، ولأنها تعالج موضوع محوريا بالنسبة للمهرجان ، وربما بسبب انتظامها السنوى فى شكل سلسلة ذات حلقات

كما أشرنا ، كان موضوع الندوة علاقة الموروث الشعبى بالفن القصصى . وقد نظمت الندوة بحيث يقدم اليها عدد محدود من الأوراق يكلف بكتابتها مختصون ويجرى عرض ملخص لها خلال الجلسة ، ثم يقوم بالتعليق عليها معقب رئيسى ، ثم يفتح الباب للمناقشة من

٣ - الفن القصصى فى التراث العربى :
مقدمة من الدكتور أحمد كمال زكى ، وعقب
عليها الدكتور عيسى بلاطه .

٤ - المؤثرات الشعبية والقومية فى الفن
القصصى الروائى فى السودان : مقدمة من
الدكتور محمد إبراهيم الشوش ، وعقب عليها
الدكتور عبد الرحمن الخانجى .

٥ - ألف ليلة وليلة فى القصة الغربية :
مقدمة من الدكتور رضا حوارى ، وعقب عليها
الأستاذ صنع الله إبراهيم .

٦ - البيئة المحلية فى قصة أحمد السباعى :
مقدمة من الدكتور منصور الحازمى ، وعقب
عليها الدكتور عبد الله الغدامى .

وقد أضاف منظمو الندوة الى هذه الأوراق
دعوة اثنين من كتاب القصة لتقديم تجربة كل
منهما وتبيان صلتها بالموروث الشعبى . فارتجل
الطيب صالح فى مفتتح الجلسات كلمة حول
معاشته لمظاهر الحياة الروحية فى مرتع صباه
الأول فى شمال السودان . كما قرأ محمد
علوان القصاص السعودى الشاب صفحات
استرجع فيها ذكريات نشأته الأولى ومعالم
الحياة المحلية التى أحاطته ، فى مختتم الجلسات

وإذا تركنا هاتين المداخلتين من الكاتبين
القصصيين وعدنا الى الأوراق سنلاحظ أن ثلاثاً
من هذه الأوراق الست (٢ ، ٤ ، ٦) تدخل
فى باب النقد التطبيقى على قصة بعينها أو على
مجموعة من القصص . وهذا اسهام مهم وفقاً
لأغراض الندوة والمتوقع منها . غير أننا نلاحظ
أيضاً أن أصحاب الأوراق هم من الأساتذة
الجامعيين الدارسين للأدب العربى وتاريخه ،
لذا كانت معالجتهم للموضوعات التى تناولوها
تتسم بالطابع التاريخى الأدبى على النحو النمطى
فى دراسات الأدب الرسمى التقليدية . ورغم
الاجتهادات والملاحظات النقدية المستبصرة التى
تظهر فى هذه الأوراق إلا أنها فى الأغلب
فهمت « الموروث الشعبى » على أنه البيئى والمحلى
وما يتصل بهما من مظاهر الحياة التقليدية التى
فى سبيلها للزوال . وتقلصت الأعمال الروائية
لتصبح مجرد وثيقة تاريخية أمينة لهذه

أطلق منظمو المهرجان على الندوة تسمية
« الندوة الثقافية الكبرى » ، خاصة وأن هناك
مجموعة أخرى من الندوات تجرى لاحقاً فى
الأيام التالية تتناول موضوعات شتى من مثل :

١ - التراث : ماذا نبعث منه ، وماذا
نترك ؟

٢ - تجربة التنمية : ماذا بعد النفط ؟

٣ - الغزو الثقافى .

٤ - الشعر الجاهلى وجدوره .

٥ - هل العقل العربى فى أزمة ؟

٦ - فلسطين : صراع حضارى .

وقد دعى للمشاركة فى كل ندوة من هذه
الندوات أربعة من المفكرين ، أو الباحثين
المشتغلين والمشغولين بالموضوع ، للحديث
بالتناوب ثم يعقب ذلك مناقشة عامة .

هذا فضلاً عن المحاضرات العامة التى تتألت
هى الأخرى متناولة موضوعات من قبيل :

١ - القوانين العرفية فى منطقة عسير .

٢ - توظيف التراث الشعبى فى الأدب
العربى .

٣ - القيم الجمالية لمختارات الفنون الاسلامية

٤ - جماليات الخط العربى .

بينما انتظمت أعمال الندوة العلمية فى ست
جلسات ناقشت فيها أوراق ست تابعت
على النحو التالى :

١ - السير الشعبية العربية : مقدمة من
الأستاذ فاروق خورشيد ، وقد تخلف عن
الحضور بسبب المرض (عافاه الله) فعرضها
نيابة عنه الدكتور حسين نصار ، وعقب على
الورقة كاتب هذه السطور .

٢ - لغة المعيشى اليومى فى لغة الرواية :
دراسة للأصداء الشعبية فى رواية « الوسمية » :
مقدمة من الأستاذ معجب الزهرانى ، وعقب
عليها الدكتور سعد البازعى .

اللهجة أو لتلك العادة الملحية المخصوصة
وبذا أصبح معيار القيمة الأدبية للعمل القصصى معيارا خارجيا تجزيئيا يتجاهل خصائص العمل القصصى النوعية ويسقط من اعتباره كيفية تشكل مكوناته لكى تصبح عملا فنيا متكاملا .

هذا من زاوية الدرس الأدبى بشكل عام ، أما من زاوية الدراسات الشعبية فقد ابتعدت **المعالجات عن درس الأثر البنائى لمكونات المأثور الشعبى وأساليبه وتقنياته القصصية فى تشكيل وصياغة الأعمال القصصية المدروسة .**

وبدا أن غير قليل من الأوراق والمداخلات على غير معرفة بمنجزات الدراسات الشعبية المعاصرة ، وما توصلت اليه فى درسها لأساليب الأداء وتقنياته فى أشكال التعبير الشعبى بمعناها العلمى الدقيق . كما لم تكن على بينة من كثير من المصطلحات والمفاهيم التى استقرت الآن فى الدراسات الشعبية . ولهذا لم يكن من الغريب نشوء كثير من التشوش والاضطراب بين المتحدثين والمتناقشين ، وعدم التوصل الى أرض مشتركة صلبة بينهما ، بل وانجرار الحديث عادة الى أشياء جزئية أو جانبية أو ايدىولوجية ، مثل العودة المتكررة للوقوف عند قضية الفصحى والعامية والعلاقة التناحيرية بينهما ، ومسألة الصالح والطالح من المأثورات الشعبية ووجوب فرزهما . ولم يكن عجبا ، اذن ، أن يطرح التساؤل الابتدائى : لم هذا الاهتمام واضاعة الوقت والجهد والمال فى الحديث عن المأثورات الشعبية ، دك من درسها بينما هى مجافية لصفاء الدين ووحدة اللغة وارتقاء المعرفة ؟ أليس الالتفات الى مكونات المأثورات الشعبية تكريسا لكل ما ينقض هذه الأسس ويحضر على الشعبوية والفرقة ويؤدى الى فقد الهوية ؟

وقريب من هذا ما حدث بالنسبة للأوراق الثلاث الأخرى (١ ، ٣ ، ٥) فمع ما توفر لكل منها من جهد متخصص للتعريف بموضوعها وتأمين مدى حضوره وأثره ، وما حاولته من لفت الانتباه الى قضايا الموضوع وتخلصها من بعض الالتباسات ، **فقد ظلت النظرة الأدبية**

التاريخية هى التى تحكم المعالجة وتصوغ مقولاتها وظل معيار تناول النوع القصصى الشعبى أو التراثى معيارا خارجيا ، لم ينتقل بعد الى خصائصه الداخلية التى تفرقه عن غيره من أشكال الإبداع الرسمى وغير الرسمى ، ولم يتوجه الى المجال الذى يحيا فيه العمل القصصى الشعبى وهو مجال الأداء حيث يوجد منتجوه الفعليون ، قصاصا وجههورا ، وحيث يؤدى وظائفه الاجتماعية والفنية .

وقد أفسح كل هذا لظهور التأملات والانطباعات غير المنهجية والتحيزات العقائدية والوجدانية القبلية . وهذا يؤدى بدوره الى تشعب الحديث وانجراره الى مواطن الخلاف والوقوف عند الجزئيات . فضلا عما يقره فى ذهن السامع أو القارئ من أن ميدان الدراسات الشعبية ميدان غير محدد ، لا قوام له ، وأنه يعتمد على الخواطر المرسلة ، وبذا يظل أرضا مستباحة لكل من يملك القدرة على ارسال خاطره والجرأة على قول ما يعن له . وبذا تتكرس الأهواء الأيدىولوجية والمصالح الشخصية وتغدو الموثل الحقيقى والباعث على اللجاج فى الحاجة .

وهكذا نفل مجوزين فى موقع البدايات والأوليات دون تراكم متنام للخبرة المنهجية ولا تتحقق النقلة المعرفية الرشيدة المبتغاة .

ولعل وقوفنا عند أقرب هذه الأوراق السبت الى الدراسات الشعبية ، وهى ورقة الأستاذ فاروق خورشيد عن السير الشعبية العربية . قد يقدم للقارئ مثالا ملموسا لهذه التدايع التى وصلت اليها المناقشة . فقد قدم الأستاذ فاروق خورشيد ورقة ضافية ، بلغت خمس وثلاثين صفحة من حجم الفولسكاب ، طرح فيه خلاصة جهده فى موضوع السير الشعبية العربية وتوفره عليه منذ ما يقرب من الثلاثين عاما . لا دارسا وحسب وإنما أيضا قصاصا مبدعا يستلهم السير الشعبية . ومن هنا جاءت أهمية ما يطرحه ، والانصات اليه جيدا ، خاصة وأنه يجرى تعديلات على بعض الأفكار والمقولات التى وردت فى كتابات سابقة له وينميها .

ما تقوم به الهيئات والمؤسسات الحكومية وتنبهها من أنشطة تنسب نفسها للشعبية أصبحت هي ذاتها مصدر التباس وتشوش وموئل تخليط وتشويه ثقافي وتزييف للوعي .

على أية حال ، فلو لم يكن لهذه الندوة العلمية من فضل الا التنبيه لهذه القضايا واثارتها لهذا الهم العام ، ودقها جرس الانذار على مسامع الدارسين للمأثورات الشعبية والمهتمين الجادين بها ، فهذا يكفيها فضلا .

ويتدعم هذا الفضل ويبرز اذا نظرنا الى الندوة العلمية ، وما جرى فيها من مداورات ونقاش ، في اطار خصيصة مميزة للمهرجان ككل . ذلك أن المهرجان شغل نفسه بنشاطات ذات طابع ثقافي جاد ، وانصب عمله على ما يتصل بالتراث . ووسع منظمو المهرجان من مفهوم التراث لكي يضم في رحابه كلا من التراث الرسمي والمأثور الشعبي ، على اعتبار أنهما معا يكونان ما ورثناه عن الأسلاف من خبرة ومعرفة . وهذه وتلك ذخائر يتعين على الجيل الحالي أن يصونها ويدرسها ويفهمها ثم يودعها - من بعد - للأجيال اللاحقة .

وهذا الفهم المتكامل للتراث ، وذلك الانشغال بالنشاطات الثقافية الجادة ، ابتعدا بالمهرجان عما تشغل به المهرجانات العربية النظيرة من انكباب على العروض والاستعراضات الغنائية الرافضة المنسوبة الى الشعبية ، سواء ادعت الأصالة أو زعمت التطوير ، وتهميشها للنشاط العلمي أو الفكرى .

ولقد رأينا أن ندوتنا هذه التي تناولت « علاقة الموروث الشعبي بالفن القصصى » قد أعقبها مجموعة من الندوات الفكرية والمحاضرات الثقافية . كما وازى كل ذلك تقديم أنشطة ثقافية أخرى كانت تتآنى معها ، لعل أبرزها :

أ - أمسيات شعرية :

حيث قدم عدد من شعراء الشعر البدوي التقليدي ، الذي يطلق عليه في المنطقة « الشعر النبطى » ، نماذج من إنتاجهم . كما تم تخصيص

تبدأ الورقة بمناقشة لمصطلح الأدب الشعبى وتعريفه وحدوده ، محاولة أن ترفع بعض الغموض والاضطراب اللذين شابا استعمال هذا المصطلح فى الاستخدامات الشائعة ثم تنتقل الورقة لمحاولة لاثبات أن المصادر القديمة ونصوص السير المكتوبة توضح أنها تقر بأن تأليف السير تأليف جمعى . ومن ثم تنتقل الى تحديد خصائص السير العربية وملامحها المميزة وتباينها عن الملحمة اليونانية ثم تتابع أطوار نمو السير وتكونها فى ظل الحضارة العربية الاسلامية الى أن يستوى ابداع السير فى صيغتها الكاملة . ثم تخلص الورقة الى تتبع لمراحل تطور البطل فى السيرة على اعتبار أن هذه المراحل هى التى تحدد هيكل السيرة القصصى .

وتثير الورقة - خلال تناولها هذه المحاور - عديدا من القضايا والآراء ، منها العام مثل طبيعة الحضارة العربية وعقائدها ، ومنها الفنى مثل علاقة التراجيديا بالملحمة ، ومنها الفولكلورى مثل الفرق بين أدب العامية والأدب الشعبى . وتتضمن اثاره الورقة لعدد القضايا والآراء غير قليل من النواتج المهمة واقارارا لكثير من المكتسبات التى أضيفت الى رصيد المعرفة العلمية فى الدراسات الشعبية ، ولكنها تتضمن فى الوقت نفسه عددا من الآراء والتأملات تقود الى مناطق خلافية تشوش على الموضوع الرئيسى ، بل وتجرح الى أرض التساؤل المبدئى عن مشروعية هذه الدراسة وجدواها . خاصة وقد أصبح هذا التساؤل يطفو الآن على سطح حياتنا الثقافية ، وغدا - بما يصحبه من ديماجوجية متصاعدة - متعالى الصخب والضجيج .

ويتنسب هذا التساؤل نفسه لمشروعية ابتعاد الدراسات الشعبية عن هدفها الاستراتيجى فى تأسيس وعى رشيد ، ومنهجية علمية منضبطة ، وتملك أدوات وتقنيات بحثية موثقة والتخلص من آثار مرحلة التأملات والتخمينات وارسال الخواطر ، كما أشرنا من قبل . وتؤكد مشروعية هذا التساؤل عن جدوى الاهتمام بالمأثورات الشعبية ، جمعا أو صونا أو درسا ،

هـ - السوق الشعبي :

وهو جدير بأفراد مقال خاص به . ذلك أنه يأخذ بمبدأ « المتحف الحي المفتوح » ، أو ذلك الصنف من المتاحف الذي يعرف في الدراسات الشعبية Folk-Life museum

حيث تجد الحرفيين والصناع يقومون بأداء أعمالهم ويعرضون منتجاتهم بنفس الأساليب والأدوات التقليدية ، لكي يجسدوا صورة الحياة التقليدية الماضية وأنماط الإنتاج فيها .

واستكمالا لهذه الصورة أقيم في جانب من الساحة ، التي يحيط بها دكاكين مختلف الحرف والصنائع التقليدية ، خيمة « بيت شعر » يجلس أمامها « جار الربابة » يعزف على ربابته . بينما كانت الجمال المحملة بالبضائع أو الحطب أو التبن تسير حول الساحة داخله خارجة . في الوقت نفسه الذي ينتقل داخل الساحة الباعة الجائلون ببضاعتهم التقليدية ، ويقف « الدلال » يعلن عن بعض المبيعات ويزايد على أثمانها . وفي جانب آخر يحتفل مؤدب الصبية « المطوع » بتخريج بعض صبيته .

كما أقيم الى جوار السوق ما يشبه المزرعة تقدم من خلالها صور من حالة الزراعة وطرق سقى الزرع وما إليها من العمليات الزراعية ، وكذا تعرض أشكال من التقنيات المكملة مثل عصر الزيوت والبناء باللبن ونحوها .

ومن الجدير بالإشارة أن إدارة المهرجان تعتبر هذا السوق نواة لمشروع أضخم يتحول فيه السوق الى متحف كبير باسم « قرية التراث » يضم تراث الجزيرة وأقطار الخليج العربية .

مهما يكن من أمر ، ولكي نعود الى ندوتنا ، يبقى أن نذكر أنها أنهت أعمالها بجلسة ختامية أعلنت فيها توصيات عشر نصها كالتالى :

١ - تأكيد أهمية الأهداف والتوصيات التي حددها بيان الندوة في العام الماضى ، وحث الجهات المختصة على تعميم هذه التوصيات ووضعها موضع التنفيذ .

بعض الأسميات للتعريف ببعض شعراء هذا الشعر المتميزين ورواته المتفردين . كما جرى تخصيص أسميات أخرى لنماذج من الأداء الشعري التقليدى المصحوب بالعزف على الربابة التقليدى المصحوب بالعزف على الربابة ونماذج أخرى من أداء شعر « المحاورة » أو شعر « الرد » .

ب - معرض الكتاب :

وقد أسهمت فيه الجامعات والهيئات الحكومية المعنية ، فضلا عن دور النشر الخاصة . كما قامت الهيئة المنظمة للمهرجان بطبع عدد من الاصدارات التعريفية والتوثيقية ، فضلا عن نشرة يومية باسم « الجنادرية » .

ج - مسابقات للأطفال :

تعاون منظمو المهرجان مع جهات أخرى ، مثل التلفزيون (وهو بالمناسبة كان يذيع يوميا متابعة لأنشطة المهرجان) ، مسابقات حول بعض المفردات الثقافية .

د - عروض الرقصات التقليدية :

حيث كانت مجموعات متتالية من أبناء المناطق المختلفة والجهات تقوم بأداء رقصاتها التقليدية ، مع تقديم الأزياء التقليدية وما يصاحب هذا الأداء من غناء وآلات موسيقية تقليديين وأحيانا مع تمثيل للمناسبة التي تتم فيها هذه المظاهر الفنية التقليدية ، وتشخيص للرموز التي توحى بالطابع المحلى المميز للمنطقة ومناشط الحياة التقليدية بها .

وبالطبع ، فإن هذه التسمية « الرقصات » هي اصطلاح حديث أطلق على هذه التعبيرات الحركية بالجسد البشرى ، ولكنها فى التقاليد الشعبية تأخذ مسميات وقيم أخرى غيرماتئيره فى أذهاننا . وهى عموما ذات مكانة جادة ودلالة أعمق ، وآية ذلك حرص ولى العهد بنفسه على المشاركة فى أداء « العرضة النجدية » فى أكثر من مناسبة . وكان الموكب المتتابع للمجموعات المثلة للمناطق فقرة رئيسية عند افتتاح المهرجان .

٧ - المحلية في القصة هي خطوة أولى في طريق العالمية • ولن يتأتى للقصة العربية أن تحقق هذا الهدف ما لم تنبع من البيئة التي تكسبها الصديق الانساني •

٨ - ان الفن القصصى يقوم في أساسه على مخاطبة الجمهور مما يدعو الى حث المبدعين المعاصرين على الاهتمام بقضية التوصيل واعطائها العناية التي تستحق •

٩ - لا تزال الحاجة قائمة الى بحث أثر الفن القصصى العربى فى الآداب الأخرى ، شرقية وغربية ، ويتمنى المنتدون على الجامعات ومراكز البحوث أن تقوم بهذه المهمة •

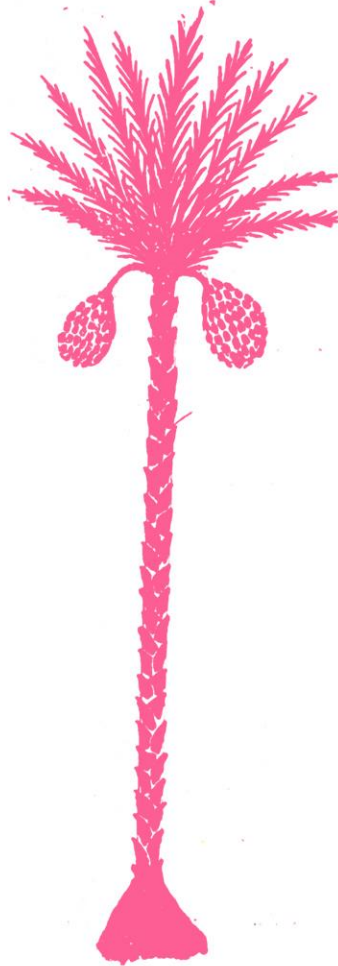
١٠ - اتفق المنتدون على أن تكون الحلقة الثالثة فى موضوع الندوة الكبرى للعام القادم عن المسرح من حيث صلته بمحور الندوة وهو الموروث وعلاقته بالابداع الفنى والفكرى •

٢ التنويه بوحدة أصل المأثورات الشعبية فى الوطن العربى ، وحث الباحثين والكتاب على إبراز هذه الوحدة بدراسة أوجه الشبه القائمة بين مختلف مظاهر هذه الموروثات الشعبية فى مختلف أنحاء العالم ، وإبراز دور المأثور الشعبى العربى باعتباره حلقة من حلقات الوصل المهمة فى الموروث الشعبى العالمى •

٤ - دراسة المأثور الشعبى وعلاقته بالابداع الفنى والفكرى دراسة منهجية تؤدى الى تأصيل ثقافتنا العربية المعاصرة •

٥ - العمل على جمع مادة المأثورات الشعبية وتيسيرها للمبدعين والناشئة لما فيها من قيم أصيلة •

٦ - الفن القصصى فن عربى أصيل ، لذا فان استيحاء المبدعين العرب لأشكاله الماثورة يفتح أمامهم آفاقا جديدة فى الابداع القصصى تتجاوز الأشياء الغريبة عن واقعنا وثقافتنا •



المهرجان الدولي للفنون الشعبية في قرطاج

العربي الزواي

شهدت تونس مؤخرا مؤخرًا المهرجان الدولي الرابع عشر للفنون الشعبية في الفترة الواقعة من ٢٥ يوليو الى ١ أغسطس ١٩٨٧ وقد أشرفت على تنظيمه وزارة الشؤون الثقافية بمشاركة الديوان القومي للسياحة وولاية تونس العاصمة ولجنة مهرجان قرطاج الدولي وبلديتي تونس وقرطاج

الاتحاد السوفياتي ، يوغسلافيا ، زائير
اليابان ، توجو ، الصين ، الباكستان واليمن
الديمقراطي .

وقد شاركت في هذه الدورة ١٥ دولة هي
الجزائر ، النمسا ، البرازيل ، بلغاريا ، كور
الجنوبية ، فرنسا ، بريطانيا ، هولندا
الهند ، إيطاليا ، مدغشقر ، تركيا ، سويسرا
تونس ويوغسلافيا وقدمت كل من الفرق
المشاركة ضمن عروض المهرجان مائة عرض
بالمسرح الأثري بقرطاج وبكامل ولايت
الجمهورية ، حيث كان موعد ولقاء مع حضارات
وتراث وتاريخ الشعوب الذي يشمل الكلمة
والحن والايقاع والرقص والتي تتجسد في
هذه الفرق القادمة من كثير من الدول الأفريقية
والآسيوية والأوروبية التي تحمل معها جزئيات
وضاءة من حياة شعوبها .

وقد افتتح المهرجان الدولي الرابع عشر
للفنون الشعبية بالمسرح الأثري بقرطاج مع
عروض لكل الفرق المشاركة وقدمت كل فرقة
لونها من ألوان تراثها الشعبي الفولكلوري
وكانت جولة سياحية مجانية وفرها المهرجان
حيث مكن الجمهور من السفر عبر قارات العالم
وأتاح له الفرصة كي يصفح شعوبا كان يسمع
عنها فقط ، فاذا به يقف على أوجه من حياته
من خلال اللوحات التي يمكن اعتبارها ورقات
تاريخية زاهية بالفن والجمال .

ويعتبر المهرجان الدولي للفنون الشعبية من
أهم المهرجانات الثقافية في أفريقيا والعالم
الثالث التي تعتمد على إبراز التراث الشعبي
القومي لمختلف البلدان بهدف توطيد الصلات
العينية بينها وحتى تتم مقارنه بناء بين مختلف
طرق العمل والتجارب والتقنيات المستعملة في
هذه البلدان . وتكمن الفائدة في كون المهرجان
جسرا صلبا تلتقي فوقه حضارات العالم فتفتح
النوافذ على العادات والتقاليد والحكايات الشعبية
وقد نظم أول مهرجان دولي للفنون الشعبية
بمدينته طبروه بالشمال التونسي سنة ١٩٦٢ .

واحتضنت مدينته المنستير المهرجان الثاني
في شهر أغسطس ١٩٦٢ وأصبح المهرجان
الدولي للفنون الشعبية منذ تلك السنة ينظم
مرة لل سنتين على المسرح الأثري الروماني
بقرطاج مع اشعاعه على مدن الجمهورية وذلك
في إطار اللامركزية الثقافية ، وما انفك عدد
الدول المشاركة في هذا المهرجان يتزايد من سنة
الى أخرى الى أن وصل سنة ١٩٨٥ الى احدى
وخمسين دولة هي : الجزائر ، انجولا ،
النمسا ، المملكة العربية السعودية ، ألبانيا ،
بلغاريا ، بلجيكا ، كندا ، الامارات العربية
المتحدة ، مصر ، اسبانيا ، فنلندا ، فرنسا ،
بولونيا ، ألمانيا الفيدرالية ، ألمانيا الغربية ،
رومانيا ، السنغال ، السويد ، سويسرا ،
السودان ، سوريا ، تركيا ، تشيكوسلوفاكيا ،



ومن تلك الفرق التي قدمت عروضها في هذا المهرجان بدر بالخصوص : مجموعة « ستيرووشر » النمساوية وتتكون من أربعين عضواً . وهي تستمد اسمها من أحد الأساطير الشعبية لمنطقة « سالسبورغ » النمساوية وتمتاز أعمال الفرقة الفنية بأنها تنطلق من التراث الشعبي لمناطق جبال الالب النمساوية هذه المنطقة الجغرافية الزاخرة بالتراث والتقاليد في ميدان الرقص والغناء والموسيقى . وتضم مجموعته « ستيرووشر » ثلاثة عازفين لتصوير بعض الملامح الإبداعية للموسيقى الشعبية النمساوية لما تقدم الفرقة عدداً من الأغاني الجماعية .

ومن أهم لوحاتها الراقصة نذكر (رقصة الحطب) و (رقصة الخيوط) و (رقصة المناجم) .

- الفرقة الفولكلورية لكوريا الجنوبية .
تكونت هذه الفرقة سنة ١٩٨٢ وهي تنتمي للجمعية الآسيوية للرقص . ورغم مرور أربع سنوات فقط على تأسيسها فإنها استطاعت أن تقدم عدداً من الأعمال الفنية المتميزة التي تصور بصدق الواقع الحياتي والتراث الفني التقليدي لكوريا الجنوبية وذلك من خلال عدد من اللوحات الفنية مثل - رقصة المراوح : التي تعكس من خلال الألوان ، الخصائص الجمالية للفن الآسيوي . رقصة الرهبان : المستوحاة من التراث البوذي ، رقصة الفلاحة : وهي تصور الواقع اليومي لحياة الفلاح وسط الحقول .

- الفرقة السويسرية للفنون الشعبية وهي تتكون من مجموعة رقص ومجموعة صوتية وتعتمد الفرقة في أعمالها على التراث التقليدي السويسري بصفة عامة وعلى تراث مدينة نوشاتال بصفة خاصة واستطاعت « أغنية نوشاتال » أن تحافظ على خصائص الأغنية الشعبية المتوارثة عبر الأجيال وعلى الرقصات التي تعكس بكل بساطة وتلقائية تقاليد الشعب السويسري . كما أن كل أفراد الفرقة يرتدون أزياء يعود تصميمها إلى القرن الثامن عشر وإلى القرن التاسع عشر .

- الفرقة الفرنسية للفنون الشعبية تنطلق فرقة « ايكليزترالي » الفرنسية من خصائص الفن الشعبي لمقاطعات « الباسك » الفرنسية وذلك على مستوى اللباس والتقاليد والرقص

والعربي والعالمي ، حيث مثلت تونس في مناسبات دولية متعددة ، وحصلت على عدد من الجوائز والميداليات وتميز أعمال الفرقة بأنها تنطلق من التراث الشعبي والتقليدي التونسي من خلال لوحات تجسد واقع الحياة والبيئة الشعبية التونسية ، وترسم وجها من أوجه تونس العربية المشرقة في تقاليدها وتراثها ، ومن هذه اللوحات نذكر على سبيل المثال لا الحصر « لوحة العرس » التي تتجسد في أعراس تونس التقليدية .

وقد اختتم المهرجان الدولي الرابع عشر للفنون الشعبية عروضه بعد أسبوع حافل جمع بين فنون الرقص والغناء والفولكلور بمشاركة شرق من مختلف الدول الشقيقة والصديقة . وفي يوم الاختتام تم استعراض وعرض للفرق المشاركة في هذه الدورة من المهرجان كما تم تنويع المشاركين وذلك باسناد المراكز وتوزيع الجوائز .

وعلى هامش المهرجان الدولي الرابع عشر للفنون الشعبية انعقدت ندوة علمية حول : « تواصل الفنون الشعبية باعتبارها وسيلة للحفاظ على الهوية الثقافية » بمشاركة عدد من المختصين في الميدان . وقد توصل المشاركون في هذه الندوة في أعقاب أشغالهم على المصادقة على توصية تدعو الى توظيف الأغاني الشعبية العربية في تعليم الموسيقى العربية والمقامات العربية على وجه الخصوص ، وذلك بنسأ على دراسة تقدم بها في هذا السياق الموسيقار المصري الدكتور نبيل شورة وحسب ما جاء في مقترحه أن تدريس الموسيقى العربية والمقامات العربية يركز أساسا في مختلف الدول العربية على تدريس الموشحات الأندلسية الشرقية منها والمغربية ، وهذه المقطوعات الموسيقية تتيح نظرة شاملة وضافية على المقامات العربية غير أنها قد تكون عسيرة الحفظ بالنسبة للطالب المبتدئ .

وقد عرض الدكتور نبيل شورة في دراسته بعض الأمثلة التي تتعلق بتدريس مقام الحجاز من خلال الأغنية الشعبية .

والموسيقى وتضم هذه الفرقة الفرنسية القادمة من منطقة « بياريتس » ٢٥ عازفا وراقصا شارك في عدد من التظاهرات الدولية والمهرجانات العالمية كما حصلت على عدد من الجوائز والميداليات ، وقامت الفرقة بتسجيل عدد من القطع الموسيقية واللوحات الفنية الراقصة لعدد من الاذاعات والمحطات التلفزيونية الفرنسية والعالمية .

- الفرقة الفولكلورية البلغارية وقد تكونت هذه الفرقة الفولكلورية لمدينة « ساندسكي » البلغارية يوم ٨ مارس آذار ١٩٥٢ وذلك على أيدي مجموعة من ستة عازفين و ١٦ منشدا . وهذه المجموعة حصلت على عدد من الميداليات الذهبية ضمن مهرجانات عالمية ومن خصائص أعمال هذه الفرقة أنها منبثقة من التراث الفولكلوري .

- الفرقة الفولكلورية اليوغسلافية « جورا فلاهوفيك » تكونت خلال شهر مايو سنة ١٩٤٥ وهي تعتبر من أروع وأبدع الفرق الفولكلورية الهاوية فقد نالت سنة ١٩٤٩ تقدير الحكومة اليوغسلافية لعملها على تطوير الفن الشعبي اليوغسلافي . وقد شاركت الفرقة في معظم المهرجانات الفولكلورية في أوروبا كما سجلت عددا من أعمالها الفنية بالاذاعة والتلفزة اليوغسلافية ومحطة هيئة الاذاعة البريطانية ومحطة الاذاعة الايطالية .

- مجموعة « كروم لاش البريطانية للفنون الشعبية » ، انطلقت منذ عشر سنوات وهي تتكون أساسا من ثلاثة عازفين على الآلات الموسيقية التقليدية . وأهم خاصية تميز أعمالها الفنية هي العمل على احياء ونشر موسيقى « بلاد الغال » التراثية من خلال تنوع الآلات مثل (الناي والمزود الانجليزي) ونتيجة خصوصية أعمالها الفنية استطاعت أن تشارك ضمن عدد من التظاهرات الدولية والبرامج التلفزيونية .

- الفرقة القومية للفنون الشعبية التونسية وقد تأسست سنة ١٩٦٣ وتمكنت من أن تجد لنفسها المكانة المرموقة على المستوى القومي

الحياة الشعبية الأرمنية

في معرض الفنان

إبراهيم كوركينيان

إبراهيم حلمي

الفن الرائع لا يشيخ ، ولا يهرم ، ولا يعرف عداد الزمن له طريقا .. هكذا تفصح لوحات الفنان الأرمني « إبراهيم كوركينيان » التي عرضت بالمركز الثقافي الأسباني بالقاهرة ، في الفترة ما بين ١٠ - ١٨ مارس ١٩٨٨ .

والغريب في أمر هذا المعرض أن صاحبه لم يحضر لافتتاحه - كما هو مألوف - أو التواجد فيه لاستقبال الزوار الذين قد يأتوا إليه حبا وعشقا لابداعات الفنون التشكيلية الجميلة . هي بالطبع لحظات يتلهف لها أي فنان ويتوق إليها على أحر من الجمر .. ذلك أن ينتظر رد فعل ابداعه الفني ليراه تعبيرات واضحة في عيون الآخرين .. سواء أكانوا جمهورا أو نقادا ، أو حتى مجرد عابري سبيل أتوا بالصدفة .. !!

ولكن .. كيف يأتي الفنان « إبراهيم كوركينيان » الى معرضه بالقاهرة وسنه الآن ثمانون عاما ؟ كيف يأتي وكل هذا العمر الفني لم يشعل رأسه شيئا وحسب ، بل أقعده في إحدى دور المسنين الأرمنية في « نيقوسيا » بجزيرة « قبرص » .

فترة صباه وشبابه ، وتأثر في فنه بفن المنمنمات الأرمني النابع من الفن الفارسي ، كما تأثر بطابع الحياة الشعبية في « أرمينيا » ، ففيها كان يشده دائما هذا الطابع ويستول على حواسه كلها ، لذا جاءت لوحاته كلها تعبيرا حيا عن نبض تلك الحياة الشعبية اليومية في بلده الذي ترعرع فيه ونشأ .

● ولعل من أجمل لوحات هذا الفنان الحساس لوحة « أرمينيا » ، تلك اللوحة التي جاءت معبرة تمام التعبير الصادق عن خلجات الانسان

حتى صورته .. مجرد صورته لم تتواجد هي الأخرى في المعرض .. وكأنما أراد الفنان الأرمني « إبراهيم كوركينيان » أن يقول لمن يهمه الأمر : « من يريد أن يراني فليراني في أعمال الفنية .. أنا أقف خلف كل لوحة منها .. بل خلف كل خط تلمحه .. وخلف كل لون ذبت فيه وذابت معه حبات عرق جبيني ، لأريح في النهاية رؤية عينيك » .

● ولد الفنان « إبراهيم كوركينيان » في طهران عام ١٩٠٨ ، إلا انه عاش في « أرمينيا »

بالقدر نفسه الذى تشغل به حيز حياة الفلاحين الأرمن فى بلادهم .

● وفى لوحته « تحضير الدقيق » نرى نموذج « الرحاية » الأرمنية التى لا تختلف فى كثير عن مثيلتها الموجودة فى العديد من بيوت الفلاحين المصريين ، حيث تديرها إحدى الفلاحات الأرمنيات بينما زميلاتها يعملن حولها ، وكل منهن لها دورها ، مشكلات فريق عمل منذ بداية العملية وحتى خبز العجين فى القرن الطينى الأرمنى .

● وفى لوحة « حياكة الأزياء » اهتم الفنان الأرمنى كوركيانيان « بإبراز عناصر الجمال فى زخرفة الملابس الشعبية الأرمنية وألوانها التى حفل بها فى معظم أعماله التشكيلية سواء أكان موضوعها الملابس أو غير الملابس فهى تعد عنصرا هاما ورئيسيا فى التكوين والتشكيل الفنى واللونى لها . انه يبرز فيها الأحزمة الفضية المزركشة والأقراط والعقود وغطاءات الرأس المطرزة وعناصر تزيينها بالأحجار الكريمة ونصف الكريمة ، وخيوط الفضة ووحدات الزخرفة الموزعة فى نظام فريد يحمل بصمات البيئة بكل سماتها هناك .

● ومن الحرف الشعبية الأرمنية يرسم الفنان « ابراهام كوركيانيان » حرفة صباغة خيوط الصوف وصناعة السجاد اليدوى فى تكوينات وتوزيعات لونية فائقة تعبر عن حس فى توزيع الألوان داخل رقعة اللوحة .

● وفى لوحته « زفاف العروسين » يرصد الفنان فرحا أرمنيا ويبرز فيه مدى الاحتفال الشعبى بهذه المناسبة السعيدة ، حيث الفرق الفنية التى تزف العروسين على دقات الطبول والمزمار ، والتى لولا الملابس المميزة لها لكانت اللوحة تؤكد أنها فى بيئة مصرية مائة فى المائة .

● وفى الأفراح الأرمنية تقدم الرقصات الجماعية الرجال والنساء معا بالملابس الفولكلورية المزركشة . ومن هذه الرقصات اختار الفنان الأرمنى رقصة الفرح ليظهر بريشته عن تلك الفرحة ، حيث الفتيات يلوحن بمناديلهن الحمراء

الأرمنى ، بكل معاناته وأحاسيسه الجياشة بالعواطف تجاه وطنه مزيج أيامه وأحلامه وذكرياته الأولى النابتة الغضة .

ان الطبيعة فى هذه اللوحة مثقلة بالرمز ومحملة بمعانى فنية عميقة الدلالة . فجبل « أرارات » الذى يقبع هناك فى « أرمنيا » ، وينقسم عند الحدود ما بين تركيا وروسيا يتطلع اليه فى لوحته الشعراء بقصائدهم التى تفيض عاطفة متدفقة . . ذلك الجبل الذى يقال عنه أن سفينة نوح رست فوقه بعد الطوفان الشهير وقتذاك ، وقام سيدنا « نوح » بزرع أول شجرة للعنب عند سفح الجبل ، لذا فهو بالنسبة لهم مقدس تقديسا . وتلمح العين فى إطار اللوحة كلمات إحدى قصائد الشعراء التى تتغنى بهذا الجبل قائلة :

أرارات

غنوا أغنيات الفرح يا أصدقائي

واملئوا الكاسات بالنبيذ الأرمنى اللذيذ

صحة وعافية

واجعلوه لا يخلو من موائدنا أبدا

● ولأن « أرمنيا » مشهورة بزراعة الكروم فان صناعة النبيذ هناك تعد من أشهر الصناعات الشعبية فيها ، حيث يقوم أغلب الأرمن بعصر العنب بأقدامهم ، وتخميره ، وتعبئته فى زجاجات بالأدوات البدائية نفسها المتوارثة عن الجدود .

هذه الحرفة الشعبية وقف عندها الفنان « ابراهام كوركيانيان » بريشته ، متأملا دقائق تفاصيلها . . أدواتها . . عمليات تقليبيها . . غرفها فى زجاجات ، وحتى عملية الصب بعد التخمر .

● ويرصد الفنان « ابراهام كوركيانيان » العديد من الحرف الأرمنية الشعبية فى لوحاته فى مجال صناعة الألبان وطحن الغلال . ففي صناعة الألبان يصور كيف ينتج الفلاحون الأرمن هناك الجبن والقشدة من اللبن ، ويرينا فى لوحته نموذج « القرية » الأسطوانية الشكل فى « أرمنيا » التى تشغل حيزا كبيرا فى لوحته ،

التي فى لون الخدود الخجلة ، والرجال بمناديلهم الخضراء التي تعنى دوام الحياة وازدهارها .

ان من يتأمل لوحات الفنان الأرمنى « ابراهام كوركينيان » سيلاحظ فضلا عن الاحتفاء بابرار الفتيات الأرمنيات بملابسهن الشعبية الجميلة نظرة الاستحياء الموحدة لهن ، والتي تشبه الى حد كبير « بنت ورق الكوتشينه » ، حتى نفس درجة امالة الرأس لهن أيضا تماما مثلها .

● وسيللاحظ المتأمل لهذه اللوحات ذلك الاطار الذى يحيط بأغلب أعماله الفنية والمستوحى من العناصر الزخرفية لفن السجاد اليدوى الأرمنى . وسواء أكانت اللوحات تعبر عن السجاد أم تعبر عن أشياء أخرى فان وجود السجاد يعد أحد العناصر الأساسية فى تشكيل لوحاته كديكور وفرش للمكان المرسوم ، وهذا يعود الى ما تمتاز به « أرمنيا » من شهرة أهلها فى صناعة السجاد والمفروشات المنزلية ، ولذلك فالفنان يؤكد على انها لصيقة بحياة الأرمن فى بلادهم .

● لم يكتف الفنان الأرمنى « ابراهام كوركينيان » بعمل اللوحات الفنية التي تعبر عن الحرف الشعبية فقط ، بل أبدع فى رسم لوحات تبين الأنصاب التذكارية فى « أرمنيا » وهو الفن الشعبى الأرمنى الباقي منذ العصور الوسطى لتخليد الفترات والأحداث التاريخية المهمة بالصليب أمام الكنائس الأرمنية فى الشوارع . هذا الفن الذى اهتم به الفنان منذ عام ١٩٤٨ حين قام بدراسة المخطوطات والأنصاب التذكارية فى دير « امينا بروجتش » وعكف الفنان على دراسة شواهد القبور الأرمنية ، وما تحفل به من رسومات ونقوش بارزة ، فجاءت لوحاته « مهنة نحات الصليب » و « سيدة تغزل وتعمل كنفاه » و « الجواهرجى وأدواته » و « الكاتب »

لتعبر عن المهن الشعبية السائدة فى المجتمع الأرمنى ، والتي ترسم على شواهد القبور لتعبر عن أصحابها ، وتميزهم وتحدد قبورهم بمهنتهم وحرفهم عن غيرهم .

● وقد اهتم الفنان « ابراهام كوركينيان » برسم الشخصيات الأرمنية التي لعبت دورا كبيرا فى حياة شعب « أرمنيا » .

● يؤكد الفنان فى بعض لوحاته على وحدة بعض الفنون . وفى لوحة « فتاة تعزف على الهارب » يرسم أغنية حب جميلة لآلة الهارب ، حيث تغنيها إحدى الحسنات ، ويضع كلمات الأغنية باللغة الأرمنية فى اطار زخرفى يحيط بها . هذه الكلمات تقول :

الهارب الجميل مثل النبع
يتغنى من داخل الروح
من يسمع موسيقاك
يحلم بالحب
ويسقط القلب

وإذا كانت قصائد الشعراء وحيلا لالهام الفنان « ابراهام كوركينيان » فان أبرز هؤلاء الشعراء تأثيرا فيه كان شعراء الفرس أمثال سعدى الشيرازى وحافظ الشيرازى وعمر الخيام ، وأمير الشعراء أحمد شوقى - خلال فترة اقامته بمصر - وسميات نوبا Sayat Nova (١٧١٢ - ١٧٩٥) ذلك الشاعر الذى تغنى بالحب والصدقة ، فخلده بلوحة فنية تعبر عن قصيدته فى الحب والصدقة فصدق عليه قول الأغريقى « سيمونيدس » Simonides (٥٥٦ - ٤٦٨ ق م) (الذى قال أن الشعر صورة ناطقة وأن الرسم شعر صامت . . !

● ان الفنان الأرمنى « ابراهام كوركينيان » طاف بالعديد من دول العالم ليعرض ابداعاته الفنية كالنمسا وإيطاليا ولبنان وأمريكا ، ولذا فان

واقبتها الراحل جورج ميكائيلان • ولقد كان
هذا المعرض لآحياء ذكرى مقتنى المعارضات
وتخليداً لفن « إبراهيم كوركيانيان » ذى الأشكال
الهندسية والألوان الزاهية الثرية ، التى تشيع
فى النفس الشعور بأصالة كل ما هو تليد فى
الحياة الشعبية الأرمنية على امتداد عمرها الزمنى
الفائن والزاهر بالأحداث التى تنبثق منها الصور
واللوحات فى عطاء رهيف الحس وتدفق جياش
غنى بالمعاني •

لوحاته مقتناه فى عدة متاحف كبيرة معروفة ، مثل
متحف فيكتوريا والبرت بانجلترا وفينيسيا
بايطاليا وبوسطن بأمریکا وبالمكتبة الأهلية فى
بريقان عاصمة أرمينيا السوفيتية ، فاستطاع
أن يرحل بالمشاهد فى هذه الدول الى بلاده دون
سفر •• !

ان مجموعة أعماله الفنية التى تم عرضها فى
المركز الثقافى الاسباني بالقاهرة رسمها خلال
اقامته بمصر خلال الفترة (١٩٧٥ - ١٩٨٦)

★ ★ ★